# ادبستان



ای صوت رسای آسمانی (نگاهی گذرا به دیوان حضرت امام خمینی (ره)- حسین علی یوسفی) / تعزیه، هنری مظلوم (مجید میرزایی) / امام علی (ع) و خاندانش در شاهنامه فردوسی و داستانهای حماسی (دکتر منصور رستگار فسایی) / محتشمیه (حسن نیّر تهرانی) / سیری در زندگی و نمایشنامه های چخوف (کامران فانی) / نگاهی به «مکتب بازگشت» (سیدعلی میرباذل) / داستان نویسی در فلسطین (محمدجواهر کلام) و...

۵۴
ماهنامه ـ خرداد ۱۳۷۳
۱۰۰ صفحه ـ ۵۰۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی


# ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaáte co.
(VOL: 5, NO 6, June 1994)
Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám
Fax 3111223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

صاحب امتیاز: مؤسسه اطلاعات
مدیر مسئول و سردبیر: سیّداحمد سام
سال پنجم ـ شماره ششم (پیاپی: ۵۴) خرداد ماه ۱۳۷۳
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقه چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
پست تصویری: ۳۱۱۱۲۲۳
شمارهٔ بخش اشتراك: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی‌ها: ۳۱۱۱۲۱۵ ـ ۳۱۱۵۰۸۶ ـ ۳۲۸۳۵۰
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسهٔ اطلاعات

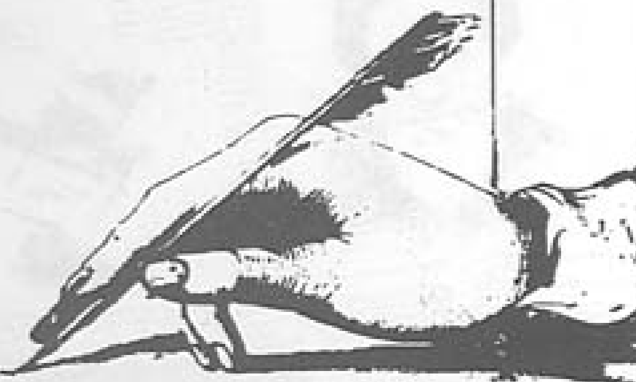
■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
■ صفحه‌آرا: داود مظفری
■ خوشنویس: محسن منتظری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری
■ مصحّح و نمونه‌خوان: محمد محمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام


□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ درصورتیکه بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته‌های ارسالی حتی الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.



□ روی جلد: اثر استاد حاج حسن اسماعیل زاده
□ داخل جلد: «سکوت شب؛ شاهد عروج»، کاری از جاوید مقدس
□ پشت جلد: کاری از محمود کاظمی

بسم الله الرحمن الرحیم



# باخوانندگان...

## □ توضیحی از استاد دکتر محمّد دبیرسیاقی

بسمه تعالی ـ توضیحی دربارهٔ شعر «یاد آر ز شمع مُرده یادآر».

جناب آقای مدیر، در شمارهٔ ۵۱ (اسفند ماه ۱۳۷۲) مجلهٔ گرامی ادبستان مقاله‌ای دربارهٔ شعر پرمغز شادروان علی اکبر دهخدا از آقای هرمز مالکی درج شده بود که باید آن را تحلیلی بسیار عالمانه و ممتع و جامع الاطراف دانست و جا دارد که سرمشق و راهنمای کسانی شود که به کار تحلیل و نقد آثار منظوم و منثور می‌پردازند. سعیشان مشکور باد.

در مقالهٔ ممتع ایشان به اختلاف ضبط چند کلمه اشاره شده بود که در روزنامهٔ صوراسرافیل (محل اولین چاپ شعر مورد اشاره) به صورتی و در دیوان دهخدا (چاپ نگارنده) و یکی دو مأخذ دیگر به صورتی دیگر نقل شده است: نمودار، پدیدار ـ یارِ خویش، یار و خویش ـ به نار، به ناز، گِل، گُل ـ قرار و تمکین، زمامِ تمکین ـ پیمانهٔ وصل، تسنیم وصال.

از این شش مورد ضبط «گُل» (با ضم گاف) اشتباهی است که از این جانب سرزده است و امیدوارم اگر عمری باشد، در چاپ بعدی دیوان دهخدا اصلاح کنم. ضبط «به ناز» هم ظاهراً اشتباهی چاپی باشد (در کتاب از صبا تا نیما) در مأخذ دیگر «به نار» است. امّا چهار مورد دیگر را به احتمال قوی خود مرحوم دهخدا بعدها تغییر داده باشد بدین توضیح که مرحوم دکتر معین قسمتی از اشعار ایشان را که به تفاریق در روزنامه‌ها و مجلات چاپ شده بود در حیات آن مرحوم جمع آوری و چاپ کردند. اگر اختلافات مورد اشاره ناشی از خود ایشان نبود قطعاً از روی مأخذ اصلی اصلاح می‌کردند، مؤیّد این نظر آنکه تغییر کلمات در شعر ایشان، توسط خودشان سابقه هم دارد، از جمله در بیت ذیل از غزل معروف «سلوك عارف» ایشان:

گفتم این کیوان به بام چرخ هر شب چیست؟ گفت:

دیده بانی بر رصدگاه اَمَل (عمل) بنشسته ای

بیت را هم با صورت «اَمَل» و هم با صورت «عمل» به خط خود ایشان در دست داریم و به همین جهت در دیوان (ص ۱۰۰) صورتی را در متن و صورت دیگر را در پاورقی به عنوان نسخه بَدَل آورده‌ایم.

با تشکر و قدردانی مجدّد از کار ارزندهٔ آقای مالکی امید که این توضیح رفع ابهام بتواند کرد.

**دکتر سیّد محمد دبیرسیاقی**

## □ نامه‌ای از پیشاور پاکستان

**دست اندرکاران مجله وزین ادبستان**

سلام‌های قلبی و عمیق بنده را بپذیرید!

موفقیت یکایك شما عزیزان فرهنگی ـ ادبیات و هُنر ـ را ازیکتای بی نیاز خواهانم.

من یکی از خوانندگان و دوستداران همیشگی مجلهٔ «گرامی» ادبستان هستم، ولی دریغا که دستم از دامن ادبستان کوتاه است! دلیل عمدهٔ این دوری و دست نارسی لااقل برای من و اغلب دوستداران و خوانندگان «افغانی» مجله در اختیار نداشتن وسیلهٔ اشتراك است. خانهٔ فرهنگ جمهوری اسلامی ایران در پشاور از دریافت وجه اشتراك سر باز می زند و پرداخت وجه اشتراك به دالر [دلار] هم از توان مالی مهاجرین افغانستانی بالاست.

مجله‌ای چون ادبستان که در سه مُلك «فارسی» گوی نمونه است، حیف است که تنها در ایران زندانی بماند. در حالیکه جا دارد نمایندگانی یا لااقل تسهیلات کافی برای دسترسی دیگر فارسی گویان در تاجیکستان، افغانستان، پاکستان و دیگر جاها معرفی یا مهیّا شود. مثلاً در پشاور مجله می تواند نماینده ای داشته باشد، یا ایرانی ـ که بحمدالله تعدادشان هم کم نیست ـ و یا افغانی که کتابفروشی ها در این شهر دارند، و اغلب شان هم قبول می کنند. شما می دانید که در اثر جنگ هستی سوز کنونی در کابل اکثر اهالی آن شهر به پشاور هجرت کرده اند و در اینجا هیچ مجلهٔ خوب که به فارسی نشر شود هم وجود ندارد ـ جز چند نمونهٔ واقعاً تأسّف آور ـ لذا اگر ادبستان بتواند ترتیب چنین کاری را بدهد نه از نظر مالی، بلکه اهداف والای فرهنگی که دارد، این تعداد از فارسی گویان و برادران و خواهران همزبان و همکیش خویش را تحت پوشش قرار دهد، بد نخواهد بود. اگر با خانهٔ فرهنگ جمهوری اسلامی تماس حاصل شود درین زمینه شاید کمکی بتوانند.

من ادبستان عزیز را به دست خواهم آورد. ولو با مشکلات. دیگر خودتان می دانید، بهتر از ما دورافتاده ها. یاهو

**پاکستان ـ پشاور ـ یونیورسیتی تون**

## ■ دوست و خوانندهٔ عزیز افغانستانی

**سلام. متأسّفانه اسمتان را فراموش کرده بودید بنویسید. امضایتان هم خوانا نبود. به هر حال نام، مهم نیست. نشانی کاملتان را که نوشته بودید، داریم و به همین جهت ضمن تشکّر از الطاف و حُسن ظنّ شما، ادبستان را برایتان ارسال خواهیم کرد. نیازی به ارسال دلار (و یا به قول خودتان «دالر») هم نیست. هدف از انتشار ادبستان، معرّفی فرهنگ بالنده و عمیق ایران اسلامی و ادبیّات و هنر فارسی است پس چه بهتر که برای خوانندهٔ علاقه‌مندی مانند شما به آن سوی مرزهای ایران اعزام شود. بخصوص به منطقه‌ای که از نظر دین مشترك و تاریخ و زبان و فرهنگ و هویّت فرهنگی نیز اصلاً مرزی وجود ندارد. مرزها، جغرافیایی و سیاسی هستند.**

**نامهٔ شما بسیار دیر (و با دو ماه تأخیر) به دست ما رسید به همین جهت کوتاهی در امر پاسخگویی، متوجّه ما نیست. و محض اطلاع شما این را هم اضافه کنیم که ادبستان فقط در ایران منتشر و پخش نمی‌شود و با توجّه به مشترکین متعدّدی که در سایر نقاط جهان دارد (از هند و پاکستان بگیرید تا اروپای غربی و کشورهای اسکاندیناوی) در ایران زندانی نشده است. از شما که علاقه‌مند ادبیّات فارسی هستید می خواهیم تا در صورت امکان اشعار و مقالات ادبا و نویسندگان پارسی گوی افغانستان را برای بررسی و چاپ در ادبستان برایمان ارسال فرمائید.**

## □ شاهدی بر سرود «ای ایران»

گرامی مجله ادبستان

خدمت سردبیر محترم جناب آقای سیداحمد سام

مُهر از سرنامه برگرفتم

گوئی که سر گلابدان است

با تقدیم تهنیت و ستایش از زحمات بی پایان آن مدیر محترم و سایر همکاران در فراهم آوردن این مجله ذیقیمت که بر تارك مجلات عصر شکوفایی انقلاب اسلامی وطن عزیز مانند شمع فروزانی می‌درخشد تصدیع می‌دهد: در صفحات ۳۴ و ۳۵ آن مجله گرامی (اسفند ماه ۱۳۷۲) شرح فاخری از نویسنده جوان و خوش قریحه آقای شهرام آقائی‌پور به نظر رسید که بسیار مورد تحسین و تشکر دوستان باقیمانده از تطاول ایام شادروان غلامحسین بنان واقع گشت.

منتهی چون این بی‌مقدار مدت ۴۴ سال افتخار مصاحبت آن دوست از دست رفته را داشته‌ام برای تکمیل مقاله ایشان این نکته را اضافه می کنم: سرود «ای ایران» در هشتم شهریور ۱۳۲۰ به وسیله شادروانان حسین گل گلاب ساخته و پرداخته روح الله خالقی است.

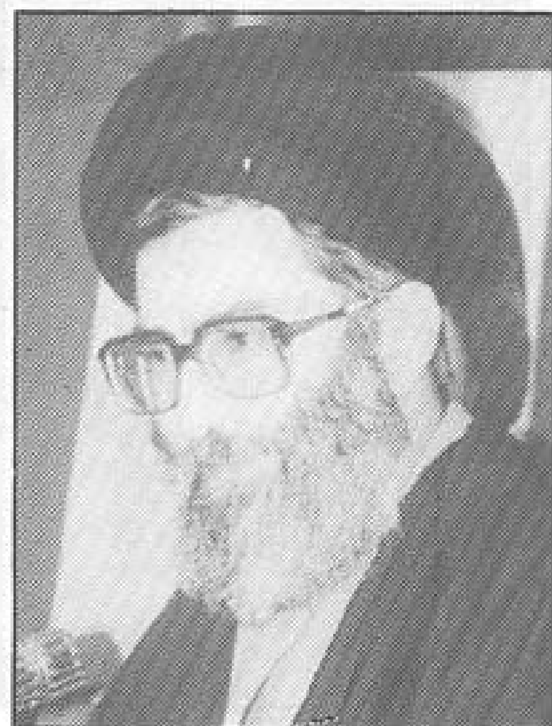
اشغال ناجوانمردانه کشور ما در سوم شهریور ۱۳۲۰ به وسیله بیگانگان انجام گرفت ـ این سرود مرا به یاد سرود ملی فرانسه و سرود ملی لهستان، می اندازد که هر سه از مفاخر سرودهای ملی و جاودانه جهان است.

چون نویسنده به اتفاق شادروانان فضل الله بایگان (عمویم) و ابوالحسن صبا، مرتضی محجوبی و حسین تهرانی شاهد و ناظر پرداختن این سرود بودیم این نکته را آوردم. امید آنکه پذیرفته گردد.

**امیرمحسن بایگان ـ گنبد کاوس**

رهبر معظم انقلاب در دیدار هزاران تن از زایران ایرانی و خارجی مرقد مطهر حضرت امام خمینی با ایشان:

# احیاء تفکر توام بودن دین و سیاست بزرگترین درس زندگی پربرکت امام عظیم الشأن است



حضرت آیت‌الله خامنه‌ای رهبر معظم انقلاب اسلامی در دیدار هزاران تن از زائران ایرانی و خارجی مرقد مطهر حضرت امام خمینی(رض) با ایشان، طی سخنانی فرمودند: امام خمینی با رساترین بیان، ندای اداره زندگی بر مبنای حاکمیت اسلام و توام بودن دین و سیاست را برای جهانیان سر داد و احیای این اندیشه اسلامی، بزرگترین درس زندگی پربرکت امام عظیم‌الشأن است.

حضرت آیت‌الله خامنه‌ای با تأکید بر اینکه اسلام برنامه‌ای برای اداره زندگی توام با سعادت بشر است، فرمودند: در دنیای امروز که زندگی ملت‌های مظلوم در معرض جنگ و قحطی و انواع فشارها و بلاها قرار دارد و قدرت‌های غاصب جهانی سایه ظلم و ستم خود را بر زندگی ملت‌ها گسترده‌اند، تنها اسلام می‌تواند بشر را نجات دهد و به سعادت برساند و براساس منطق، قرآن و کلام امام(رض) اسلام به عنوان دین نجات بخش انسانها باید حکومت، سیاست و طرح برنامه در همه شئون زندگی بشر داشته باشد.

رهبر معظم انقلاب اسلامی با افشای اهداف استعماری قدرت‌های غربی در کشورهای اسلامی، برای تبلیغ جدایی دین از سیاست، فرمودند: استعمارگران غربی برای سلطه بر کشورهای اسلامی، همواره اسلام را مانعی در راه اهداف خود می‌دیده‌اند. بنابراین برای عقب راندن مسلمانان از صحنه زندگی وسیاست و فراهم آوردن زمینه‌های تسلط خود در فضای فکر و ذهن مسلمانان، تبلیغ کرده‌اند که اسلام از سیاست، حکومت و مبارزه جدا است.

مقام معظم رهبری اقدام روحانی نمایان درباری رادر تکرار زمزمه جدایی دین از سیاست به عنوان افترای به دین مبین اسلام محکوم کردند و فرمودند: امروز که به همت و استقامت و روشن بینی و تدبیر امام بزرگوار، اسلام در ایران اسلامی به شکل یك حکومت درآمده است، باز هم غربی‌ها و بدتر از همه عده‌ای از روحانی نمایان و آخوندهای درباری در حرم الهی به دین خدا افترا می‌بندند و ادعا می‌کنند که دین از سیاست جداست و ما از اینکه بعضی از زعما، سلاطین و سیاستمداران جهان اسلام با دشمنان اسلام همصدا شده‌اند متأسف هستیم.

حضرت آیت‌الله خامنه‌ای از حج به عنوان صحنه حضور مسلمین جهان و مرکز استفاده از انتفاع امت اسلامی نام بردند و فرمودند: خداوند متعال اعلام برائت را در حج مقرر کرد زیرا حج مرکز اعلام برائت مسلمین است. بنابراین مطرح کردن ندای توحید در خانه خدا و فریاد مسلمین در اعلام برائت از مشرکین عین متن اسلام است.

رهبر معظم انقلاب اسلامی از حکومت پیامبر(ص) نامه نگاری‌های پیامبر اسلام به سلاطین عالم و آیات و احادیث در باب جهان و ترتیبات اداره حکومت به عنوان نشانه‌های روشنی ازتوام بودن دین و سیاست دراسلام یاد کردند و فرمودند: اسلام تعیین کننده نظام زندگی ملت‌ها و در همه شئون از جمله امور سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی است و زندگی فردی و اجتماعی و هم‌چنین آخرت را باهم دارد و عبادت، دعا، تقرب و توسل را نیز درکنار سیاست، جهاد و حکومت و اداره زندگی و اقتصاد جامعه مطرح می‌کند.

مقام معظم رهبری در پایان سخنانشان با تأکید برخلاف واقع بودن تبلیغات دولتهای غربی علیه جمهوری اسلامی ایران در مسایل گوناگونی فرمودند: ضدیت و خصومت قدرت‌های استعمارگر با ایران اسلامی ریشه در دشمنی استعمارگران با حاکمیت اسلام دارد؛ اما به رغم همه دشمنی‌ها، دولت و ملت ایران و مسئولین کشور با همه وجود بر سر حاکمیت دین خدا و اجرای احکام الهی ایستاده‌اند و تا آخرین نفس بر آن پای می‌فشارند.

بر پایه همین گزارش پیش از بیانات حضرت آیت‌الله خامنه‌ای، آقای انصاری دبیر ستاد برگزاری مراسم سالگرد ارتحال امام خمینی(رض) گزارشی از برنامه‌های این ستاد و حضور هزاران تن از علاقه‌مندان و شیفتگان امام عظیم‌الشأن از سراسر ایران و جهان را در مراسم پنجمین سالگرد ارتحال بنیانگذار جمهوری اسلامی ایران ارائه کرد.

# مقام معظم رهبری: نویسندگان باید حماسه‌های شگرف جنگ و انقلاب را با رمانهای بلند ماندگار کنند

حضرت آیت‌الله خامنه‌ای رهبر معظم انقلاب اسلامی پیش از ظهر روز دوشنبه ۲ خرداد ماه ۱۳۷۳ در دیدار اعضای گروه ادبیات جنگ با ایشان طی سخنانی بر ضرورت توجه جدی نویسندگان به رمان نویسی درزمینه تاریخ انقلاب کبیر اسلامی و جنگ تحمیلی تأکید کردند.

مقام معظم رهبری در این دیدار از مقاومت و حماسه‌آفرینی مردم قهرمان خرمشهر در برابر تجاوز بیگانگان به عنوان یك حادثه بی‌نظیر در تاریخ جهان یاد کردند و فرمودند: ماجرای خرمشهر وجنگ خانه به خانه جوانان این شهر در برابر متجاوزین اشغالگر بسیار عظیم‌تر از ماجرای سقوط مسکو در هنگام تهاجمات ناپلئونی است، اما متأسفانه حماسه خرمشهر جای خود را در دنیا پیدا نکرده است و نویسندگان و داستان‌پردازان ایرانی باید با نوشتن رمانهای بلند حقیقت تاریخ انقلاب‌وحوادث جنگ تحمیلی را به رشته تحریر درآورند.

حضرت آیت‌الله خامنه‌ای وجود استعدادهای درخشان نویسندگی را در ایران مورد تأکید قرار دادند و ضرورت رشد قصه نویسی و داستان‌پردازی بویژه در زمینه حماسه‌های بزرگ و شگرف تاریخ پانزده ساله اخیر را یادآور شدند.

در این دیدارکه اعضای شورای مرکزی طرح نخستین دوره انتخاب بهترین کتاب دفاع مقدس و جمعی از دست‌اندرکاران گروه ادبیات جنگ حضور داشتند مهندس چمران معاون فرهنگی و تبلیغاتی ستاد کل نیروهای مسلح گزارشی را ازمراحل انتخاب بهترین کتاب دفاع مقدس ارائه کرد.

# رئیس جمهوری: تلاش شیاطین جلوگیری از الگو شدن انقلاب اسلامی برای جهان اسلام است

حجت‌الاسلام والمسلمین هاشمی رفسنجانی رییس جمهوری، پیروزی انقلاب اسلامی را بزرگترین معجزه تاریخ معاصر به رهبری امام خمینی(ره) دانست و تأکید کرد: امروز به رغم خواست دشمنان، انقلاب اسلامی ایران پایدار و استوار است و ایران اسلامی، بالنده ومصمم، با قطع رشته‌های وابستگی، راه استقلال وتکامل را می پیماید.

رییس جمهوری که در جمع میهمانان خارجی شرکت‌کننده درمراسم پنجمین سالگرد ارتحال حضرت امام خمینی(ره) سخن می گفت، عشق و علاقه مسلمانان جهان را به اهداف و آرمانهای بنیانگذار جمهوری اسلامی ایران، حاکی از اعتقاد عمیق ایشان به قدرت جهانی اسلام و پاسخگو بودن احکام متعالی آن به نیازهای اعتقادی، فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی انسان عصر حاضر عنوان کرد.

آقای هاشمی رفسنجانی با اشاره به دسیسه‌های دشمنان در قبل و بعد از پیروزی انقلاب اسلامی برای تضعیف و شکست آن افزود: هنوزهم قدرتهای شیطانی جهان تلاش می کنند تا انقلاب اسلامی ایران به عنوان یك الگوی مناسب برای جهان اسلام مطرح نشود؛ ولی ریشه انقلاب اسلامی از چنان استحکام و قوامی برخوردار است که ما در مورد آینده آن، هیچگونه نگرانی نداریم.

رییس جمهوری با ابراز تأسف از تلاش برخی سران کشورهای اسلامی برای ایجاد فاصله میان مردم و احکام جهادی اسلام گفت: گاهی این شیطنتها به حدی زشت می شود که سعی می کنند خطر اسراییل غاصب را فراموش کرده و به بهانه‌های واهی، خطر ایران را مطرح کنند تا در سایه آن بتوانند سازش ذلت‌بار با این رژیم نامشروع را توجیه کنند.

رئیس جمهوری افزود: این فجیع ترین خیانت به ملتهای اسلامی است.

آقای هاشمی رفسنجانی از تفرقه به عنوان درد بزرگ دنیای اسلام نام برد و افزود: آنچه که امام راحلمان عمر عزیز و سراسر مجاهدت خود را صرف آن کرد، احیای اسلام و ایجاد اتحاد اسلامی میان کشورهای مسلمان برای مبارزه با ظلم و ستم بود و این نشأت گرفته از اصول مهم قرآن و اسلام است که ما به عنوان یك تکلیف، به آن معتقدیم.

حجت‌الاسلام والمسلمین هاشمی رفسنجانی افزود: جمهوری اسلامی ایران با اعتقاد جدی به عدم دخالت در امور داخلی کشورها، برای تمامی دولتهای اسلامی، پیام همکاری و اتحاد دارد و توجه آنان را به این مهم جلب می کند که جهان اسلام در خطر مواجهه با دنیای کفر قرار دارد و نباید اختلافات جزیی را دامن زد و افکار عمومی مردم کشورهای اسلامی را نادیده گرفت.

رییس جمهوری گفت: کشورهای اسلامی به دلیل برخورداری از منابع غنی طبیعی و انسانی، قدرتمند هستند و اگر اتحاد کاملی میان آنان به وجود آید، اسراییل غاصب قادر نیست حقوق فلسطینیان مظلوم را ضایع کند و در بوسنی، مردم مظلوم به دست تجاوزگران صرب قتل‌عام نمی شوند و یا به خاطر جلب رضایت چند کشور استکباری، ثروت کل دنیای اسلام یعنی نفت با بهایی ارزان و زیر قیمت عادلانه به کشورهای پیشرفته و ثروتمند سرازیر نمی شد.

به گزارش روابط عمومی ریاست جمهوری، پیش از سخنان رییس جمهوری آقای انصاریان دبیر ستاد برگزاری مراسم ارتحال حضرت امام خمینی(ره) در گزارشی از چگونگی برگزاری این مراسم، حضور گسترده و شورانگیز میهمانان خارجی را از کشورهای منطقه خلیج فارس، آسیای میانه، شبه قاره هند، خاورمیانه و بالکان در این مراسم، حاکی از عشق و علاقه شیفتگان انقلاب اسلامی به شناخت بهتر از راه اسلام محمدی(ص) عنوان کرد.

وی عظمت برگزاری این مراسم را نمایش پیوند جاودانه میان آرمانهای بنیانگذار جمهوری اسلامی ایران، مقام معظم رهبری، دولت و مردم ایران و علاقمند انقلاب اسلامی در سراسر جهان دانست و از حضور هیأتی از کشور مظلوم بوسنی هرزگوین برای نخستین



بار در مراسم پنجمین سالگرد رحلت حضرت امام(ره) به عنوان یکی از ویژگیهای مراسم امسال نام برد.

بنابراین گزارش، پس از این مراسم، جمعی از شخصیتهای بلندپایه کشورهای شرکت کننده درمراسم ارتحال حضرت امام(ره) به طور جداگانه با آقای هاشمی رفسنجانی رییس جمهوری دیدار کردند و با عرض تسلیت این ایام، مراتب عشق و علاقه مردم این کشورها رابه آرمانهای مقدس حضرت امام خمینی(ره)، مقام معظم رهبری و انقلاب اسلامی، به اطلاع رساندند.

---

# برنامه‌های ماهواره‌ای بـه‌اعتقادها و ارزشهای فکری و مذهبی مردم ضربه می‌زند

برنامه‌های ماهواره‌ای از آن جهت برای جامعه ما زیان‌آور است که به اعتقادها وارزشهای فکری و مذهبی مردم ما ضربه می‌زند.

مهندس میرسلیم وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی ضمن عنوان این مطلب در نخستین سمینار منطقه‌ای مدیران کل ادارات فرهنگ و ارشاد اسلامی استانهای جنوب و شرق کشور که در بندرعباس برگزار شد، با اشاره به توطئه‌های فرهنگی غرب در قالب ارسال امواج ماهواره‌ای برای کشورهای جهان سوم اظهار داشت: برای مقابله با این توطئه‌ها واجرای کارهای فرهنگی و هنری مطلوب، راهی بس طولانی در پیش داریم.

مهندس میرسلیم همچنین یکی از سیاستهای محوری وزارتخانه مطبوع خود را شناخت و جذب نیروهای متخصص هنری در جامعه و سرمایه‌گذاری در این زمینه اعلام کرد و قول مساعد داد که درحد توان معضلات فرهنگی خاص استانهای جنوب و شرق کشور برطرف شود.

برپایه این گزارش در این سمینار که با هدف شناخت مشکلات و معضلات فرهنگی خاص استانهای ساحلی کشور و با شرکت مدیران کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استانهای بوشهر، خوزستان، سیستان و بلوچستان و هرمزگان در بندرعباس برگزار شد، مدیران کل ادارات فرهنگ و ارشاد اسلامی این استانها مسائل و مشکلات فرهنگی مناطق خود را برشمردند.

از عمده‌ترین این مشکلات، کمبود اماکن فرهنگی، تفریحی و گرایش جوانان به شغل‌های کاذب مشتق از دریا است و درصد بالای مهاجرت‌ها به خاطر پایین بودن درصد باسوادی و وجود امواج تلویزیونهای کشورهای حاشیه خلیج فارس است که مدیران کل ادارات فرهنگ و ارشاد اسلامی استانها خواستار مقابله با این معضلات فرهنگی شدند.

---

در ششمین نشست با حضور معاون اول رییس جمهوری:

## «منشور تربیتی نسل جوان» به تصویب شورای عالی جوانان رسید

در ششمین نشست شورای عالی جوانان که با حضور دکتر حبیبی معاون اول رییس جمهوری تشکیل شد، «منشور تربیتی نسل جوان» به تصویب رسید.

شورای عالی جوانان مقرر کرد که تمامی دستگاههایی که در ارتباط با نوجوانان و جوانان میهن اسلامی فعالیتهایی را انجام می‌دهند، برنامه‌ها و فعالیتهای خود را براساس این منشور تنظیم و تدوین کنند.



دکتر خاتمی در دیدار گروهی از استادان زبان فارسی هند از کتابخانه ملی عنوان کرد:

# پاسداری از زبان پارسی، حفاظت از گنجینه بی‌همتای عرفان و معارف اسلامی و انسانی است

میهمانان شرکت کننده در دوره بازآموزی استادان زبان فارسی هند، از اسناد و کتابهای خطی و مرکز ایرانشناسی و اسلام‌شناسی کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران دیدن کردند.

به گزارش روابط عمومی کتابخانه ملی، استادان زبان فارسی در هند که برای طی دوره مطالعاتی یك ماهه و شرکت در کلاسهای استادان بزرگ زبان فارسی در ایران به سرمی‌برند، از اسناد و کتابهای خطی و نیز مرکز ایرانشناسی و اسلام‌شناسی کتابخانه ملی دیدن و در میهمانی شامی که به افتخار آنان از سوی کتابخانه ملی ترتیب داده شده بود، شرکت کردند.

در این میهمانی حجت‌الاسلام والمسلمین دکتر سیدمحمد خاتمی رئیس کتابخانه ملی با خیرمقدم به شرکت‌کنندگان گفت: پاسداری از زبان پارسی، پاسداری از گنجینه بی‌همتای عرفان و معارف و ادب اسلامی و انسانی است.

دکتر خاتمی همچنین با بیان مکانت و نقش تاریخی زبان پارسی، گفت: ظرفیت والای این زبان سبب شده که حداقل دوبار در تاریخ کاری نزدیك به معجزه انجام دهد، یکی نقش زبان فارسی در ایجاد پیوند و ارتباط میان فرهنگ دیرپای ایرانی با فرهنگ نوپا و رو به آینده اسلامی که در این زمینه هم اسلام قدر زبان فارسی را دانست و هم زبان فارسی به برکت اسلام به غنا رسید و بار دیگر، این زبان پویاتر و غنی تر شده و به بیرون مرزها سر کشید و از جمله واسطه العقد پیوند و تأثیر و تأثر دو فرهنگ اسلامی و فرهنگ هندی شد و بشریت از هر دو پیوند بهره‌های فراوان گرفت.

وی افزود: جمهوری اسلامی ایران به زبان فارسی نهایت اهمیت را می‌دهد، گرچه ضرورتها و فوریتهائی که لازمه انقلاب بزرگی چون انقلاب اسلامی در آغاز کار بود، سبب شده که پاره‌ای از امور مهم نیز در اولویت قرار نگیرد، ولی به میزان تثبیت پایه‌های نظام، از جمله امر پرداختن به زبان و ادب فارسی، به عنوان میراث گرانسنگ اسلام و ایران و پایه استوار فرهنگ ایرانی ـ اسلامی در مرکز توجه قرار گرفت که حضور میهمانان و برگزاری این سمینار از جمله نمونه‌های آن است و انشاءالله در آینده باتوجه به جدیت بیشتر نیز این رابطه‌ها توسعه و تعمیق خواهد یافت.

در ادامه این جلسه آقایان دکتر تجلیل و رزمجو سخنانی ایراد کردند و اشعاری در رسای حضرت امام خمینی(س) از سوی استاد حمید سبزواری قرائت شد.

وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی:

## فارسی می‌تواند از قویترین زبان‌های علمی باشد

میهمانان شرکت کننده در دوره بازآموزی استادان زبان فارسی هند در ضیافت شامی که از سوی مهندس میرسلیم، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، ترتیب یافته بود، شرکت کردند.

در این مراسم مهندس میرسلیم، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، به بیان ویژگیهای زبان فارسی پرداخت و گفت: زبان فارسی زبان آرمانی و وابسته به آیین اسلام است و به عبارتی این زبان ریشه اعتقادی داردو از ظرافتهایی برخوردار است که به راحتی می‌تواند مفاهیم عرفانی و معنوی رابیان کند.

وی افزود: زبان فارسی می‌تواند با ویژگیهای موجود به عنوان یکی از قویترین زبان‌های علمی جهان درآید.

در این مراسم همچنین پروفسور «اظهر دهلوی» سرپرست گروه استادان زبان فارسی هند، با قدردانی از دولت جمهوری اسلامی ایران به خاطر برگزاری دوره‌های بازآموزی گفت: هر هندی که بخواهد خود را بشناسد، باید به زبان فارسی مراجعه کند و دوره تاریخ متوسط هند بدون دستیابی و تکیه به زبان فارسی قابل فهم نیست.

وی با اشاره به اینکه هیچ زبان هندی وجود ندارد که زیر تأثیر زبان پارسی قرار نگرفته باشد، گفت: ما به ایران آمده‌ایم تا بهتر و بیشتر با زبان فارسی آشنا شویم و من اعتقاد دارم که زبان فارسی، زبان عرفان، اخلاق، تزکیه و معرفت و زبانی است که تمامی جوامع بشری را به یکدیگر نزدیك می‌سازد.

## بهترین‌های فستیوال سینمایی «کان» معرفی شدند

جایزه نخل طلایی امسال فستیوال سینمایی «کان» به فیلم «افسانه پالپ» ساخته فیلمساز آمریکایی «کوئنتین تارانتینو» تعلق گرفت. نخل طلایی یکی از معتبرترین جوایز سینمایی جهان است.

جایزه بهترین هنرپیشه مرد به «گی یو» بازیگر چینی به خاطر بازی در فیلم «زنده ماندن» و جایزه بهترین هنرپیشه زن به «ویرنالیزی» بازیگر ایتالیایی به خاطر ایفای نقش در فیلم «ملکه مارگو» تعلق گرفت.

همچنین جایزه بهترین کارگردان در این فستیوال به فیلمساز ایتالیائی «نانی مورتی» به خاطر ساختن فیلم «خاطرات شخصی» تعلق گرفت.

فیلم‌های «زنده ماندن» اثر «ژانگ یی‌مو» فیلمساز چینی و «سوخته از آفتاب» اثر «نیکیتا میخالکف» مشترکاً جایزه بزرگ داوران را ربودند.

این فستیوال در شهر کان واقع در جنوب فرانسه برگزار شد.

## مسئولین نمایشگاه چشم‌اندازهای شهری از همکاری موزه هنرهای معاصر با مرکز «پمپیدو» پاریس قدردانی کردند

مسئولین نمایشگاه چشم‌اندازهای شهری ازهمکاری موزه هنرهای معاصر تهران با مرکز «ژرژپمپیدو» پاریس قدردانی کردند.

روابط عمومی موزه هنرهای معاصر با اعلام این مطلب، افزود: در پی درخواست مرکز ژرژپمپیدو در پاریس مبنی بر قرض‌گیری تعداد ۹ اثر هنری از طرح‌های آرشیتکت معروف فرانسوی «لئون کربره» و موافقت موزه هنرهای معاصر تهران با این درخواست، نمایشگاه چشم‌اندازهای شهری به مدت سه ماه در مرکز خلاقیت‌های صنعتی ژرژپمپیدو برگزار شد.

برگزارکنندگان نمایشگاه «چشم‌اندازهای شهری» در مرکز ژرژپمپیدو در ملاقات با مسئولین ذیربط، از همکاری جمهوری اسلامی ایران به خاطر مشارکت در برپایی نمایشگاه قدردانی کردند.

شایان ذکر است، آثاری که توسط موزه هنرهای معاصر تهران قرض داده شده، مربوط به پروژه سال ۱۹۷۶ است که طراح آن برای مسابقه ساختن محله جدیدی به جای محله قدیمی «وی‌لت» پاریس ارائه کرده بود. صاحبنظران فرهنگی و هنری عقیده دارند که به دنبال انجام تبادلات فرهنگی و هنری، همکاریهای موزه هنرهای معاصر تهران با موزه‌های فرانسه در چارچوب پروتکل همکاریهای فرهنگی و هنری جمهوری اسلامی ایران و جمهوری فرانسه گسترش خواهد یافت.

وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی

# ۴۵ میلیارد ریال اعتبار، امسال صرف مرمت مراکز فرهنگی و آثار باستانی کشور می‌شود

۴۵ میلیارد ریال از اعتبارات امسال وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صرف مرمت مراکز فرهنگی و آثار باستانی کشور می‌شود.

این مطلب را مهندس میرسلیم وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در گفتگو با خبرنگاران در رشت اعلام کرد و افزود: در حال حاضر بیش از ۱۰ هزار تپه میراث فرهنگی در کشور وجود دارد که یکهزار و هشتصد تپه آن شناسایی شده و در سطح یك دهم از این تپه‌ها کاوشهایی انجام شده است.

وی افزود: به منظور بالا بردن سطح علمی کاوشگران، دانشکده میراث فرهنگی سال آینده در تهران تأسیس می‌شود.

وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی اظهار داشت: براساس طرحی که از سوی مجلس شورای اسلامی در دست رسیدگی است، در شش ماه آینده سرنوشت قطعی ماهواره و نحوه مبارزه با تهاجم فرهنگی مشخص خواهد شد.

وی در مورد ادغام وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان تبلیغات اسلامی و دفتر تبلیغات اسلامی گفت: باتوجه به این که هنوز در این زمینه قانون مصوب نداریم، لذا برای جلوگیری از پراکنده کاری، این کار مفید است و باعث کاهش هزینه‌های ستادی و نظارت بیشتر در کارهای محوله به بخش خصوصی خواهد بود.

وی افزود: سال گذشته یازده ایستگاه ساحلی جدید در استانهای گیلان و مازندران با استانداردهای بین‌المللی ایجاد شده که این مناطق به بخش خصوصی واگذار می‌شود.

همچنین به گزارش واحد مرکزی خبر، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در ادامه سفر خود به گیلان انجمن سینمای جوان رشت را افتتاح کرد.

وی در مراسم گشایش این انجمن، حمایت جدی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی را از سینماگران مورد تأکید قرار داد.

## کلیات و اهداف احداث مجتمع نمایشگاههای فرهنگی

مجتمع نمایشگاههای فرهنگی، برای تداوم و سرعت بخشیدن به روند جریان انتقال کتاب و سایر اطلاعات مربوط به حوزه فرهنگ مکتوب از خارج به داخل کشور و استفاده مؤثر جامعه فرهنگی از آنها، در طول برنامه پنجساله دوم احداث خواهد شد.

آقای احمد مسجد جامعی معاون فرهنگی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی ضمن بیان مطلب بالا، در خصوص هدف از احداث این مجتمع، گفت: تجربه هفت دوره برگزاری نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران، به ویژه ششمین و هفتمین دوره آن، به خوبی نشان داد که تنوع آثار و اطلاعات و خدمات درعرصه فرهنگ مکتوب چنان وسیع است و سرعت تحولات علمی و فنی در این زمینه چنان بالاست و نیاز جامعه فرهنگی کشور به آگاهی و دسترسی به کتابها و مجلات جدیدالانتشار و دیگر اطلاعات و پیشرفتهای مربوط به این حوزه از فرهنگ در داخل و خارج، چنان زیاد است که نه تنها برگزاری سالی یك بار نمایشگاه بین‌المللی و عرضه بخش محدودی از حجم عظیم آثارو اطلاعات موجود در ایران و جهان، آن هم در طی چند روز، به هیچ‌وجه پاسخگوی این نیاز طبیعی و مهم و روزافزون نیست، بلکه باتوجه به امکانات کنونی محل دائمی نمایشگاههای بین‌المللی، فضای مناسب و شایسته‌ای ـ به ویژه از حیث فرهنگی ـ برای برگزاری این نمایشگاه سالانه نیز وجود ندارد.

وی گفت: برای آنکه جریان انتقال کتاب و سایر اطلاعات مربوط به حوزه فرهنگ مکتوب از خارج به داخل کشور، به طور مستمر و گسترده تداوم یابد و جامعه فرهنگی به ویژه استادان، محققان، طلاب، دانشجویان، نویسندگان و مترجمان سراسر کشور، به صورت مرتب و حتی‌الامکان روز آمد، از آخرین آثار و دست آوردها در این زمینه باخبر شوند ودر کوتاهترین فرصت به آنها دسترسی یابند، ضروری است که فضایی مناسب و شایسته برای اجرا و ارائه فعالیتهای مختلف فرهنگی، به ویژه در حوزه فرهنگ مکتوب و تعاطی آرا و افکار اهل نظر (از طریق تشکیل میزگردها و مجامع و برگزاری سمینارها و سخنرانیها و برپایی نمایشگاههای جنبی دیگر) ایجاد شودو به تعبیر گویای رهبر معظم انقلاب اسلامی، یك «باشگاه بزرگ فرهنگی» به طور طبیعی و سزاوار به وجود آید.

آقای مسجد جامعی با تأکید بر این مطلب که طرح ساخت «مجتمع بزرگ نمایشگاههای فرهنگی» در تهران، براین اساس و باتوجه به تأیید و تأکید مسئولان رده نخست کشور، خصوصاً مقام معظم رهبری، از دو سال قبل در معاونت امور فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی مورد بحث و بررسی بوده است، گفت: امید می‌رود، باعنایت هیأت دولت، به ویژه رئیس جمهوری، هرچه زودتر امکانات و اعتبارات اولیه برای شروع کار احداث مجتمع مذکور تخصیص یابد.

وی درباره امکانات و فعالیتهای اساسی مجتمع بزرگ نمایشگاههای فرهنگی، گفت: این مجتمع باید با استاندارد بالا ودر سطح بین‌المللی و حتماً با استفاده از معماری ایرانی ـ اسلامی ساخته شود و ویژگیهای این سبك معماری در جای جای آن رعایت شود.

وی تصریح کرد که این مجتمع، محلی برای برپایی نمایشگاه و فروشگاه دائمی کتاب و دیگر آثار و اطلاعات و خدمات (داخلی و خارجی) درعرصه فرهنگ مکتوب، برپایی نمایشگاه بین‌المللی و سالانه کتاب با کیفیت بسیار بالا، برپایی نمایشگاهها و فروشگاههای دوره‌ای و موضوعی فرهنگی در سطح ملی و بین‌المللی، برگزاری کنفرانسها، کنگره‌ها، سمینارها، سخنرانیها و میزگردها در سطح ملی و بین‌المللی، تشکیل باشگاه فرهنگی برای نشستها و گفتگوهای دوستانه بین اهل قلم و هنرمندان و دیگر صاحبان فکر و فرهنگ، برپایی موزه کتاب جمهوری اسلامی ایران و استقرار خانه کتاب جمهوری اسلامی ایران خواهدبود.

معاون فرهنگی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی درباره بخش‌های مختلف در نظر گرفته شده برای مجتمع نمایشگاههای فرهنگی، گفت: فضاها و تأسیسات نمایشگاهی این مجتمع، باید شامل سالنهای بزرگ و کوچك برای برپایی نمایشگاهها و فروشگاههای دائمی و دوره ای در سطح ملی و بین‌المللی باشد. همچنین این مجتمع باید دارای فضاها و تأسیسات فرهنگی، شامل سالنهای اجتماعات بزرگ و کوچك برای برگزاری کنگره‌ها و سمینارها و میزگردها و نمایش فیلم و تئاتر، کتابخانه و مرکز اسناد فرهنگی به صورت باز، موزه کتاب، خانه کتاب، مسجد و... باشد.

وی درباره تأسیسات و تجهیزات ارتباطی در نظر گرفته شده در این مجتمع، گفت: در طراحی مجتمع مذکور، واحدهای خبرنگاری برای خبرنگاران داخلی و خارجی تجهیزات ضبط و پخش رادیویی و تلویزیونی، تلفن و فاکس و تلکس، سیستمهای صوتی و تصویری مداربسته، تجهیزات ماهواره‌ای، دفاتر پستی و مخابراتی در نظر گرفته خواهد شد.

وی در پایان تأکید کرد که این مجتمع باتوجه به بخشهای مختلف، زمینی به مساحت حداقل ۱۵۰ هزار متر مربع نیاز دارد که باید در منطقه مناسبی از تهران قرار گرفته باشد که مطالعات اولیه برای تهیه طرح جامع و زمانمند احداث مجتمع و برآورد دقیق بودجه مورد نیاز، پس از تعیین و واگذاری محل آن و براساس بررسی طرحهای مشابه ملی و بین‌المللی صورت خواهد گرفت.

## مثنوی مولوی در فرانسه ترجمه و منتشر شد

مثنوی مولوی با همکاری یك ایرانی به زبان فرانسوی ترجمه و در فرانسه منتشر شد.

به نوشته روزنامه «زمان» چاپ استانبول، مثنوی مولوی به تازگی توسط «پروفسور اوادوتیرای» و با همکاری یك محقق ایرانی به نام جمشید مرتضوی ترجمه شده است.

ترجمه این کتاب در یکهزار و هفتصد و پنج صفحه به انضمام یك مقدمه ۴۰ صفحه‌ای، ازسوی شرکت انتشاراتی «اوج» در فرانسه منتشر شده است.



# یادداشتی بر نمایشگاه عکس افشین شاهرودی

حرکت نمادین گشودن پنجره را درنظر بگیر که چگونه درخت پراز گیلاس در بیرون آن نمایان است. اتاق خالی و پراز تنهایی عکاس رو به همان پنجره قرار دارد و حضور محو و بیرنگ او در آنجا مشهود است. خودِ عکاس در مورد این عکس چنین می گوید: حضور کسی است که با آن زیبایی وحشتناک، هم آمیخته و هم از آن گریخته است...

این دریافتی شتابزده از یکی از عکسهای افشین شاهرودی درگالری کیهان است که درروزهای پنجم تا دهم خردادماه ۱۳۷۳ به نمایش درآمد. عکسهای ارائه شده در این نمایشگاه، بیانگر آخرین تجربه‌های عکاس، پس از مجموعهٔ موفق او در زمینهٔ کوره‌پزخانه‌ها، ماهیگیران، معلولان و سالمندان، آبادان پس از آتش‌بس و آثار انتزاعی است. افشین شاهرودی جستجوگری است که طی سالها تلاش در زمینهٔ مادهٔ کار خود، به تجربیات تازه‌تری دست یافته و کوشیده است تا با دست یافتن به بیانی موجز، عناصر مزاحم و دست و پاگیر را که همچون موانعی بر سر راه جریان ذهنیت به عینیت قرار دارد، وایس بزند.

در این نمایشگاه، آنچه در آغاز به چشم می آید، تجربه‌های ویژهٔ عکاس درقلمرو رنگ و ترکیب رنگ و فرم و کمپوزیسیون است. در پاره ای عکسهای او تضاد رنگهای گرم و سرد (قرمز، سبز و آبی) از همه نمایانتر است.

شخصیت و خلوص رنگهای انتخابی، ارزش تمثیلی و نمادین آنها، حال و هوای زنده و ترکیب بندی مستحکم تصاویر، به شیوهٔ عکاسی شاهرودی تشخص می بخشند.

تأکید بر رنگهای خاص که غالباً جنبهٔ نمادین دارد، در عکسهای او ارتباطی مستقیم با ترکیب بندی فرمها دارد و موجب تمرکز و توجه به موضوع محوری عکس می شود.

شاهرودی به تجربه‌های ویژه ای درقلمرو فرم دست یافته است. در بیشتر عکسهای او، رنگها فقط جلوه‌های بصری زیبا پدید نمی‌آورند، بلکه بار عاطفی و بیانی عکس را شدت می بخشند. رنگهای سرد و گرم در عکسهایش به توازنی هماهنگ می‌رسند.

در عکسهای سیاه و سفید نیز به پرسپکتیو، فرم و سایه روشنها توجه خاصی نشان داده استٌ و در به کار گرفتن رنگمادهٔ خاکستری برای تقویت کمپوزیسیون مهارت خاصی از خود نشان داده است.

در این نمایشگاه، بیشتر مضامین عکسها، پنجره‌هایی هستند گشوده بر طبیعت و درعین حال، بیانگر حال و هوای عکاس، تداعیها و عوالم درونی اوست. در این مجموعه، برخلاف تجربه‌های قبلی، همه چیز شفاف، بی‌تکدر، سرشار از حیات و سرزندگی و روبه سوی کمال و رسایی است.

یکی از نمونه‌های بسیار درخشان در عکسهای شاهرودی کشف هماهنگی بین چیزهای به ظاهر بی‌ربط و ناهماهنگ است. گلدانی کم بها و ساده که چند شاخه از گلهای شاداب در آن دیده می‌شود. گلدان برلبهٔ پنجره باقی مانده و در بیرون اثری از آسمان نیست. فقط تصویر آسمان بر شیشهٔ پنجره منعکس شده است.

در یکی دیگر از عکسهایش نیز که پیرزنی از پله‌های آپارتمان پایین می‌رود، گذشت زمان را احساس می‌کنیم و در پاره‌ای دیگر از عکسهای افشین شاهرودی، میان پرنده وزنی که گویی تنهاست، پرنده و ویلن سل نواز و پرندگان و مجسمه های عروس و داماد رابطهٔ بصری عمیقی برقرار است. گویی آنها وجه اشتراکی با پرندگان دارند.

عکاس، توانایی تسخیر لحظه‌های گذرا یا آنی را دارد و زمان را غالباً به وسیلهٔ استفادهٔ عمدی از حرکات محو شده به تصویر درمی‌آورد. مانند تصویر دخترك کوچکی که با لباس قرمز رنگ در میان چمنزار می‌دود.

به طور کلی، رنگمادهٔ اصلی عکسهایش به رنگ قرمز، پرمایه و حساس است. برای او نه زاویهٔ دید ثابت، بلکه القای منظور و ارزشهای معنوی مطرح است.

در بازنگری به عکسهای شاهرودی، نوعی توجه به غرب مشاهده می کنیم. گویی عکاس در پی سوژه‌های جدیدتری بوده است که آنها را در ایران بازنیافته است و روبه سوی غرب کرده و رنگها را صرفاً در آنجا باز یافته است.

بهترین عکسهای او آنهایی هستند که ارتباط حسی خاصی میان عکاس و موضوع عکس برقرار شده است. گویی او ساعتها در محل خاصی، در سکوت کامل نشسته است و صرفاً با نگاه و حس‌اش و با بردباری تمام به شکار لحظه‌ها پرداخته است. در زمینه‌هایی مانند ورزش نیز حضور تعیین کننده‌ای دارد.

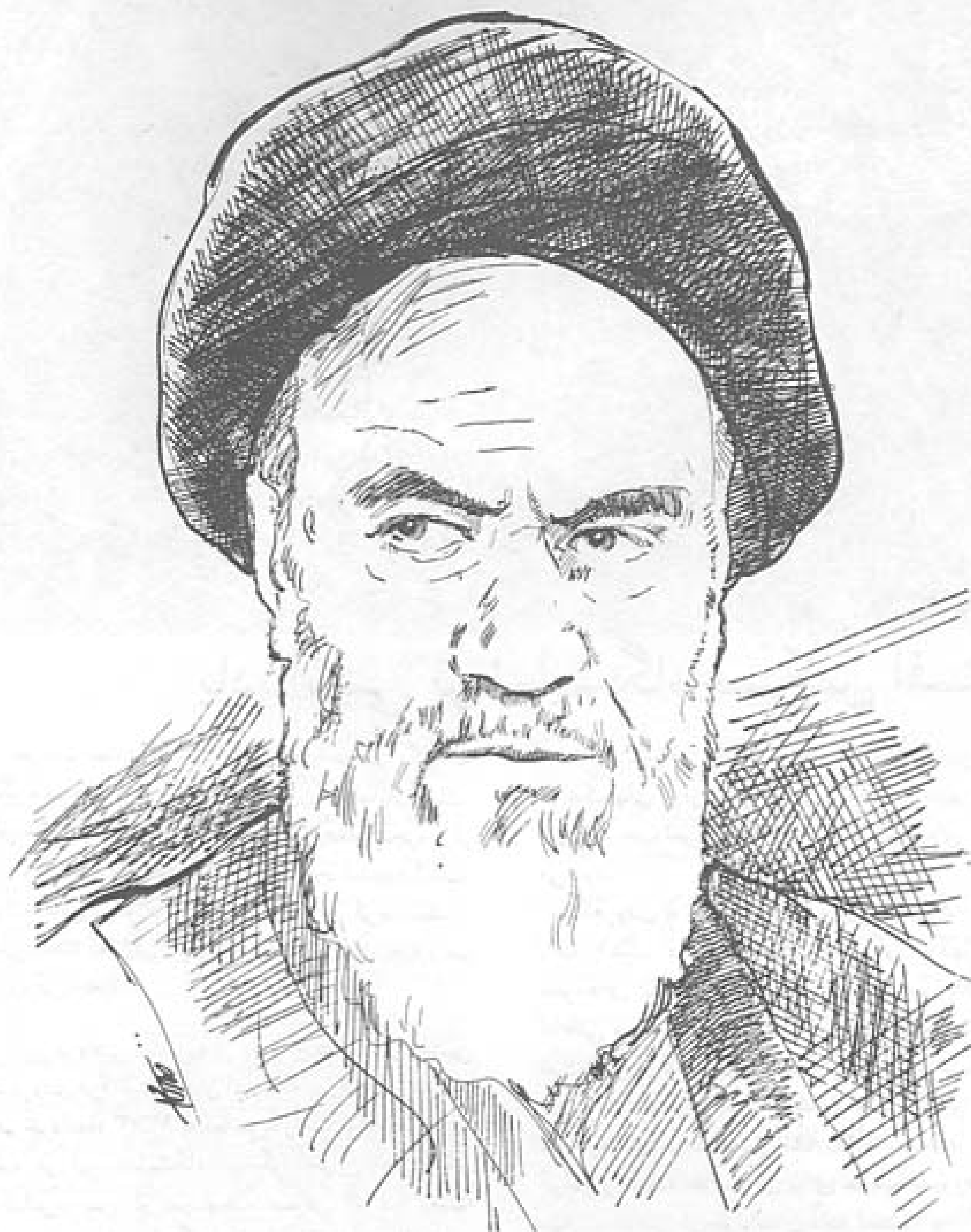
به طور کلی، شاهرودی با به کارگیری ابزاری مانند دوربین، فیلم و عدسی مناسب، توانسته است تصاویر مستند و گاه خیالی بگیرد و بدین ترتیب جهان پیرامون خود را درقالب عکس بیان کند.



نگاهی گذرا به دیوان حضرت امام خمینی(ره)

# ای صوت رسای آسمانی

حسین علی یوسفی ـ نیشابور



اشاره:

یکی از ابعاد شخصیت حضرت امام خمینی(ره)، تا پایان عمر، برای عموم مردم ناشناخته ماند و آن، «بعدشاعری» شخصیت ایشان بود. البته این بعداز شخصیت ایشان، برای یاران نزدیکشان، از دیرباز شناخته شده بود. زیرا «حضرت امام در دوران جوانی، غزلیات فراوانی سروده بودند و آنها را در دفتری نیز گرد آورده بودند، متاسفانه، در جریان سفرهای پیاپی، این دفتر مفقود گردید. پس از آن سروده هایی از ایشان در دست بود که برخی به خط خود ایشان ثبت دفتر گردیده بود و تعدادی نیز به وسیله همسر گرامیشان استنتاخ شده، در دفترچه‌ای گردآوری شده بود.»(۱)

اما عموماً کسی از «بُعدشاعری شخصیت امام» تا پیش از انتشار غزل معروف «چشم بیمار» اطلاعی نداشت. به همین سبب انتشار این غزل با مطلع:

من به خال لبت ای دوست گرفتار شدم
چشم بیمار تو را دیدم و بیمار شدم

که درونمایه عرفانی غنی و عمیقی داشت، و به لحاظ ساختمان، غزلی محکم و زیبا بود، شور و هیجانی در محافل ادبی و غیرادبی برپا و همگان را دچار حیرت و شگفتی کرد.

براستی کیست، این که از خال لب و چشم بیمار و میکده و بتخانه سخن می گوید؟ آیا این همان امام است که می گفت: «مسجدها سنگرند، سنگرها را حفظ کنید»، که چنین می سراید؟

«در میخانه گشایید به رویم شب وروز
که من از مسجد و از مدرسه بیزار شدم»

این که، این غزل و دیگر غزلهای امام ـ که پر از تعبیرات و اصطلاحات عرفانی بود ـ چه تاثیری بر اذهان عموم نهاد، سخنی است که مجالی و فرصتی مستقل می‌طلبد. به هر حال، این غزل، پس از انتشار، با استقبال شورانگیزی روبرو شد و بسیاری شاعران و شیفتگان امام بدان اقتفا کردند و غزلهای بسیاری در جواب «چشم بیمار» سروده شد. در پی این استقبال، غزلهای دیگری نیز از ایشان به صورت پراکنده در نشریات روز به چاپ رسید.

آنگاه، «مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی» درصدد برآمد تا اشعار امام را به صورتی منظم منتشر کند و در اختیار دوستداراننشان قراردهد. به این ترتیب، در فاصله‌ای نه چندان طولانی ـ حدود یك سال ـ نخستین مجموعه شعرهای امام با عنوان «سبوی عشق» به خط جلیل رسولی منتشر شد و پس از آن آثار دیگری چون «بادهٔ عشق»، «نقطه عطف» و «محرم راز» انتشار یافت.

«مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی» همزمان با انتشار آثار یادشده، در تدارك انتشار مجموعه اشعار ایشان بود و این تلاش سرانجام در خردادماه ۱۳۷۲، به ثمر نشست و «دیوان امام» شامل مجموعه اشعار امام خمینی منتشر گردید.

با اینکه سالی از روی انتشار «دیوان امام» می گذرد، اما هنوز بسیاری از مردم از این اثر ارزشمند ادب معاصر بی خبرند. در این مقال، به همراه خواننده، نگاهی به «دیوان امام» می افکنیم:

**معرفی دیوان امام:**

این دیوان در پانزده هزار نسخه و به دو صورت چاپ شده است:

جلد گالینگور، چاپ هفت رنگ، کاغذ گلاسه، در ۳۴۰ صفحه و،

جلد گالینگور، چاپ سه رنگ، کاغذ تحریر، در ۳۴۰ صفحه.

این دیوان که به همت واحد ادبیات «مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی» منتشر گردیده، پس





از فهرست غزلها و دیگر اشعار، با یك «دیباچه» و سپس یادداشتی از بانوفاطمه طباطبایی آغاز می گردد. «دیباچه» که به وسیله واحدادبیات مؤسسه تنظیم شد، مقدمه‌ای نسبتاً طولانی است در ۱۴ صفحه که در آن از نکات چندی سخن به میان آمده است.

مقدمه چنین آغاز می گردد: «ارواح مقدس و متعالی برگزیدگان و اولیای الهی، این کبوتران حریم ملکوت و عندلیبان گلشن لاهوت، که از عالم امر وقرب جوار محبوب ازلی در تنگنای عالم طبع و سراچه ترکیب افتاده و در این دامگاه محنتزای ناسوت گرفتار آمده‌اند، پیوسته به سان نی از نیستان جداگشته، دردمندانه از سینهٔ سوزان ناله اشتیاق برمی‌آورند و در این غریبستان از دوری یارودیار شکوه آغاز می کنند.»[۲]

و پس از شرحی کامل درباره حال و مقام اولیاءالله، از حضرت امام به عنوان عارفی واصل به حق یاد می شود و آنگاه به این نکته اشاره می شود که «شعر امام جلوه‌ای از جلوه های روح بلند و متعالی او بود» نه مقصد و هدف او. «شعر او، نجوای عاشقانه، روح هیجان زده و بی تابی است، که در خلوت تنهایی با بکارگیری کلمات، رازدل دردمند خویش را با محبوب بازگفته و با معبود به راز و نیاز پرداخته است.»[۳]

سپس درباره برخی جنبه‌های شعر حضرت امام، از جمله جوهر عرفانی و بسامد بالای اصطلاحات عرفانی سخن به میان آورده و به شرح مختصر معدودی از این اصطلاحات پرداخته است و آنگاه با اشاره به سبکهای رایج در شعر فارسی (خراسانی، عراقی، هندی و بازگشت) سبك شعر امام، با توجه به مجموعه مشترکات آن، از نوع سبك عراقی قلمداد گردیده است و درمیان شاعرانی که بر سخن امام تاثیر گذاشته‌اند و حضرت امام به شعرشان التفات بیشتری داشته‌اند از خواجه شیراز، یعنی لسان الغیب، خواجه حافظ شیرازی یادشده و به ذکر نمونه‌هایی از مشابهت شعر امام و شعر حافظ پرداخته شده است.

نکته دیگری که در این مقدمه به اختصاری تمام آمده و جای تفصیل بیشتری دارد و خود موضوع تحقیق مستقلی تواند بود، «تاثیر امام بر ادب معاصر» است. در این بحث علاوه بر شعر امام، از تاثیر مکاتیب و آثار منثور امام نیز سخن گفته شده است.

پس از این مقدمه، نوشته کوتاهی به قلم خانم فاطمه طباطبایی آمده است. این نوشته در اصل مقدمه‌ای است که مشارالیه بر کتاب باده عشق حضرت امام (ره) نوشته بوده‌اند.

**متن دیوان:**

متن دیوان که در نهایت نفاست و زیبایی به خط استاد جلیل رسولی چاپ شده در برگیرنده کلیه اشعار حضرت امام(ره) است که در طول عمر سروده بوده‌اند اما ظاهراً تا پایان عمر، تمایلی به انتشار آنها نداشته‌اند.

این اشعار به ترتیب شامل غزلیات، رباعیات، قصیده‌ها، مسمطّ ها، ترجیع‌بند و قطعات و اشعار پراکنده است.

حجم عمده‌ای از کتاب به غزلیات اختصاص یافته و این نشان دهنده علاقه‌مندی بیشتر امام به سرودن غزل می‌باشد. مجموع غزلهای دیوان بر صدوپنجاه غزل بالغ می‌شود که تمامی براساس حرف روی، قافیه یا ردیف ابیات تنظیم شده‌اند.

هریك از صدوپنجاه غزل دیوان، دارای عنوان مناسب و زیبایی است که طبعاً براساس درونمایه غزل و غالباً از روی کلمات و ترکیبات به کار رفته در غزل برگزیده شده است. نگاهی و درنگی بر عناوین، بیانگر درونمایه و جوهر عرفانی تمامی غزلهاست: جان جهان، مکتب عشق، رخ خورشید، دیدار یار، سبوی عاشقان، پرتو عشق، هوای وصال، مژده دیدار، پرواز جان، غم یار، سفرعشق و قبله عشق و...

پیش از ادامه سخن، یکی از غزلهای دیوان ـ مستی عشق ـ را می خوانیم تا گوش و دل و دیده را حظّی روحانی بخشیم:

**درمیخانه به روی همه باز است هنوز**
**سینهٔ سوخته در سوز و گدازاست هنوز**
**بی‌نیازی است در این مستی و بیهوشی عشق**
**در هستی زدن از روی نیاز است هنوز**
**چاره از دوری دلبر نبود لب بربند**
**که غلام در اوبنده نواز است هنوز**
**رازمگشای مگر در بَرمستِ رخ یار**
**که در این مرحله اُو محرم راز است هنوز**
**دست بردار زسوداگری و بوالهوسی**
**دست عشاق سوی دوست دراز است هنوز**
**نرسد دست من سوخته بردامن یار**
**چه توان کرد که در عشوه و ناز است هنوز**
**ای نسیم سحری! گر بر سر کویش گذری**
**عطربرگیر که او غالیه ساز است هنوز**[۴]

تحلیل غزلهای حضرت امام، مجالی دیگر و مستقل می‌طلبد، اما اشاره‌ای درباره غزل «مستی عشق» لازم به نظر می‌رسد:

غزل در بحررمل سروده شده[۵] که از جمله بحورزیبای شعر فارسی است. حرف روی قافیه و آخرین حرف ردیف، هر دو «ز» است و تکرار صامت «ز» با فاصله یك فعل «است» که خود از صامتی مشابه تشکیل شده، «موسیقی کناری[۶]» بسیار دلنشینی به غزل بخشیده است.

قافیه و ردیف مختوم به صامت «ز» از جمله قوافی نسبتاً کم کاربرد و کمیاب در شعر شاعران است و کلمه «هنوز» از جمله کلماتی است که به ندرت، در شعرشاعران فارسی زبان (بزرگانی چون سنایی، عطار، مولوی، سعدی، عراقی و.....) در جای ردیف و حتی قافیه نشسته است. از بزرگانی که یادکردم فقط حافظ آنهم در یك غزل این کلمه را ردیف قرار داده است.[۷]

از شاعران معاصر، در یکی دو غزل از شهریار، عماد خراسانی، ابوالحسن ورزی و... این کلمه، ردیف یا قافیه قرارگرفته است[۸].

آغاز غزل با «درمیخانه» کلیدی است برای دریافت محتوای غزل که، عرفان ناب است زیرا «میخانه باطن عارف کامل است که در آن شوق و ذوق و عوارف الهی بسیار باشد. به معنی عالم لاهوت نیز آمده است... و نیز مجمع دوستان باصفا که در عشق محبوب و مطلوب حقیقی گرفتار و از بادهٔ حقیقت سرمست[۹]» باشند در ادبیات عرفانی با عنوان میخانه بیان می گردد. دیگر ابیات نیز هر یك محتوی بار عرفانی است. □

پس از غزلیات، رباعیها آمده‌اند که مشتمل بر ۱۱۷ رباعی است. هر یك از رباعیها نیز دارای عنوانی است که بر محتوا و درونمایهٔ آن دلالت می کند. گر چه مضامین اغلب رباعیها نیز عرفانی است، اما به طور کلی دارای تنوع مضامین است. یعنی برخلاف غزلها که عموماً دارای مضمون عرفانی هستند، در رباعیها به مضامین دیگری نیز برمی‌خوریم. مانند رباعیهای زیر: جمهوری اسلامی، پرچم، عید، طوطی‌وار، فلسفه، حجاب، نشان، افسوس، گمان، چراغ فطرت و... که شامل مضامین گوناگونی ـ جز مضمون عرفانی ـ هستند. البته همانگونه که یاد شد جانمایه اغلب رباعیها نیز عرفان ناب است. به چند نمونه از این رباعیها بنگریم:

**ای دوست ببین حال دل زار مرا**
**وین جان بلا دیدهٔ بیمار مرا**
**تا کی در وصل خود به رویم بندی**
**جانامپسند دیگر آزار مرا**[۱۰]

○





ابروی تو قبلهٔ نمازم باشد
یاد تو گره‌گشای رازم باشد
از هر دو جهان برفکنم روی نیاز
گر گوشهٔ چشمت به نیازم باشد[11]

○

گر بر سر کوی تو نباشم چه کنم؟
گر واله روی تو نباشم چه کنم؟
ای جان جهان به تار موی تو اسیر
گر بستهٔ موی تو نباشم چه کنم؟[12]

□

قصاید، که بخش سوم کتاب را پس از رباعیها تشکیل می‌دهد، مشتمل بر سه قصیده بیش نیست و مجموع سه قصیده نیز در برگیرنده ده صفحه از کتاب است. قصیدهٔ نخست که عنوان «مدیحه نورین نیّرین» دارد، در ۴۴ بیت و در مدح حضرت فاطمه زهرا (س) سروده شده و مطلع آن چنین است:

ای ازلیّت به تربت تو مخمّر
وی ابدیّت به طلعت تو مقرّر

قصیدهٔ دوم با مطلع:

آمد بهار و بوستان شد رشك فردوس برین
گلها شکفته در چمن چون روی یار نازنین

و با عنوان «قصیدهٔ بهاریهٔ انتظار» در مدح و وصف حضرت مهدی (عج) و بیان انتظار و اشتیاق ظهور آن حضرت، و در ۴۶ بیت سروده شده است.

و قصیدهٔ سوم نیز که در مدح امام زمان(عج) سروده شده با مطلع:

دوستان آمد بهار عیش و فصل کامرانی
مژده آورده گل و خواهد ز بلبل مژدگانی

آغاز می گردد و شامل ۴۴ بیت است.

به دنبال قصاید یاد شده، دو مسمط آمده. مسمط اول مشتمل بر ۲۶ بند است و همچنانکه از عنوان آن برمی آید در «توصیف بهاران و مدیح ابا صالح امام زمان عج» سروده شده و به جهت محتوی و سبك بیان به قصاید امام پهلو می‌زند. ولی مسمط دوم که «حدیث دل» نامیده شده و مشتمل بر ۸ بند است، به جهت سبك بیان و درونمایهٔ شعر ـ همانگونه که از عنوان نیز برمی آید ـ بیشتر حال و هوای غزلهای عرفانی امام را دارد.

و اما ترجیع بندی که در دیوان آمده «نقطه عطف» نام دارد. و به راستی که در این دیوان نقطهٔ عطفی است. زیرا که «نقطهٔ عطف» ترجیع بند بسیار زیبا، استوار و دلنشینی است با بار غنی عرفانی و وزنی زیبا و گوشنواز که در مجموعهٔ اشعار دیوان درخششی خاص دارد.

این ترجیع بند که در هفت بند و ۴۹ بیت و در بحر زیبایی از زحافات بحر هزج[13] سروده شده با بیت:

خُم[14] را بگشا به روی مستان
بیزار شو از هوا پرستان

آغاز می گردد و بیت برگردان آن:

«ای نقطه عطف راز هستی
برگیر ز دوست جام مستی» است.

به اتفاق خواننده، بندی از بندهای «این صوت رسای آسمانی» را از نظر می گذرانیم.

ای صوت رسای آسمانی
ای رمز ندای جاودانی
ای قلهٔ کوه عشق و عاشق
وی مرشد ظاهر و نهانی
ای جلوهٔ کامل انا الحق
در عرش مرفّعِ جهانی
ای موسی صعق دیده در عشق
از جلوهٔ طور لامکانی
ای اصل شجر ظهوری از تو
در پرتو سرّ سرمدانی
بر گوی به عشق سرّ لاهوت
در جمع قلندران فانی
ای نقطهٔ عطف راز هستی
برگیر ز دوست جام مستی[15]

آخرین قسمت اشعار دیوان امام، به قطعات و اشعار پراکنده اختصاص دارد، منظور از قطعات البته جمع «قطعه» نیست که خود یکی از قالبهای شعر فارسی است، بلکه انواع پراکندهٔ شعر از غزل و قطعه و قصیده و مانند آنها و نهایتاً تك بیتها و حتی مصراعهایی است که ادامه نیافته‌اند. ۲۱ «قطعه» از این قطعات، دارای عنوان است و تعداد ابیات هر کدام به تناسب فرق می کند. به هر حال، حداقل ابیات این قطعه‌ها دو بیت و حداکثر شش بیت است و قالبها و بحور آنها نیز طبعاً متنوع و متعدد می باشد. این بخش با چند تك بیت و دو «تك مصراع» پایان می یابد.

پایان بخش کتاب، «شرح مختصر اصطلاحات» است. در این قسمت، برخی از اصطلاحات عرفانی به کار رفته در متن اشعار، در نهایت اختصار شرح داده شده‌اند. این اصطلاحات که به ترتیب الفبایی تنظیم یافته، برای خواننده ـ مخصوصاً خوانندگان معمولی ـ بسیار سودمند است. منظور از خواننده‌های معمولی آن دسته از خوانندگانی هستند که با شعر عرفانی و با مضامین و اصطلاحات رایج در آنها آشنایی ندارند و از آن دسته افرادی نیستند که با شعر و ادب و عرفان ارتباط و سروکاری داشته‌اند، بلکه عمدتاً با شعر امام ـ و اینك با خواندن دیوان امام ـ به عالم شعر و عرفان روی آورده‌اند. زیرا بدون تردید خوانندگان شعرهای امام نه فقط اهل شعر و ادب، بلکه بسیاری دیگر از مشتاقان او خواهند بود.

آب، اخلاص، اسرار، اکسیر، بتکده، بلا، بیماری، پرده، پیر، پیمانه، تجلی، توبه، توکل، جام، جان جهان، جلوه، جرعه، حجاب، حسن، خلوت، خم، خمار، دیرمغان، رضا، زلف، ساقی، سبو، شراب، شوق، صحو، طور، ظلمت آباد، عشق، فنا، کرشمه، کوی خرابات، گیسو، محبوب، مستی، می، میکده، ناز، نسیم، وادی ایمن، وجد و... از جمله اینگونه اصطلاحات عرفانی هستند که مورد شرح قرار گرفته‌اند. سخن را با غزل شورانگیز و دلنشین دیگری از حضرت امام به پایان می بریم:

غم مخور ایام هجران رو به پایان می‌رود
این خماری از سر ما میگساران می‌رود
پرده را از روی ماه خویش بالا می‌زند
غمزه را سر می‌دهد غم از دل و جان می‌رود
بلبل اندر شاخسار گل هویدا می‌شود
زاغ با صد شرمساری از گلستان می‌رود
محفل از نور رخ او نورافشان می‌شود
هر چه غیر از ذکر یار از یاد رندان می‌رود
ابرها از نور خورشید رخش پنهان شوند
پرده از رخسار آن سرو خرامان می‌رود
وعدهٔ دیدار نزدیك است یاران مژده باد
روز وصلش می‌رسد ایّام هجران می‌رود[16]

یادداشتها:

۱ـ دیوان حضرت امام، ص ۳۱ مقدمه
۲ـ همان ص ۱۹ ۳ـ همان ص ۲۰ ۴ـ همان ص ۱۲۶
۵ـ رمل مثمن محذوف یا مقصور (فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن)
۶ـ تعبیر «موسیقی کناری» از دکتر شفیعی کدکنی و غرض از آن موسیقی و آهنگ کلام حاصل از ردیف و قافیه است.
۷ـ در غزلی با مطلع:
برنیامد از تمنای لبت کامم هنوز
بر امید جام لعلت دردی آشامم هنوز
(دیوان حافظ / چاپ علامه قزوینی ص ۱۷۹)
۸ـ از جمله در غزلی بسیار زیبا از عماد خراسانی که اتفاقاً وزن و قافیه و ردیف آن، همانند همین غزل امام است. با مطلع:
دلم آشفتهٔ آن مایهٔ ناز است هنوز
مرغ پرسوخته در پنجهٔ باز است هنوز
(خواننده علاقه‌مند به بررسی این مورد در غزل معاصر می‌تواند به کتاب «از پنجره‌های زندگانی» به کوشش محمد عظیمی، انتشارات آگاه، مراجعه کند)
۹ـ دکتر سید جعفر سجادی: فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، کتابخانه طهوری، چاپ اول، ۱۳۷۰ ص ۷۵۲.
۱۰ـ دیوان امام ص ۱۹۱ ۱۱ـ همان ص ۲۰۷ ۱۲ـ همان ص ۲۲۴
۱۳ـ هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف.
۱۴ـ خم، اصطلاحاً کنایه از بدایت سلوك است که سالك همچون خم در جوش و خروش است. (فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی... ص ۳۶۸)
۱۵ـ دیوان امام، ص ۲۸۹
۱۶ـ نکتهٔ جالب توجه در پایان غزل با توجه به محتوای آن یادداشت جلیل رسولی در حاشیه غزل است. رسولی می نویسد: «این صفحه، فقط ده ساعت مانده به پیوستن روح مقدس حضرت امام خمینی به ملکوت اعلی به دست این حقیر قلم شکسته تحریر شد.»




# تعزیه، هنری مظلوم

○ مجیدمیرزایی

عاشقان را نیست جای امتحان
امتحان عاشقان باشد به جان

تعزیه یکی از غنی‌ترین و در عین حال مهجورترین هنرهای سنتی و مذهبی ماست، هنری آئینی، سنتی که به دلیل نزدیك بودنش به حماسه، تاریخ، مذهب، شعر و موسیقی از اهمیت شایان توجهی برخوردار است.

تعزیه هنر مظلوم همه دوران‌ها بوده است؛ چرا که ایثار، شهامت، صداقت و قنوت در گل‌واژه‌های این نمایش مقدس همیشه وجود داشته است.

صدای شیپور و طبل طبال همواره در گوشم طنین‌افکن است:

مطرب از چنگ به رخسار فلك چنگ بزن
شندف[1] و دایره و نای و نی و زنگ بزن
گل بریز از چمن حسن به بزم عشاق
می بیار از خم شش ساله و آهنگ بزن

گاه بر بال قاصدك سوار می‌شوم و زمین را به عشق کربلا ترك می‌گویم. سفری بس دراز در پس قرنها....

در جلو چشمانم صحرای کربلا، یزید نابکار و شمر ملعون شکل می‌گیرد و اگر ضربه‌های طبال و گفتار بغض‌آلود راوی به دادم نرسد، بر این باور می‌مانم که گویی دوباره هم اکنون دارد کربلا تکرار می‌شود. در روضه‌های مادربزرگ دیده‌ام که صدای مداح با ذکر واقعه کربلا سوزوگدازی به پا می‌کند. دیده‌ام که زنها با شنیدن نام علی اکبر بر سرو سینه می‌زنند و گریبان چاك می‌کنند. به حسرت مادرجوان داده ای نگریسته‌ام که چه دلسوز نغمه سر می‌دهد و از سوز وگداز دل عاشقش می‌گوید:

جوان بودم به پایت پیر گشتم
اگر دنیا همین بود سیر گشتم

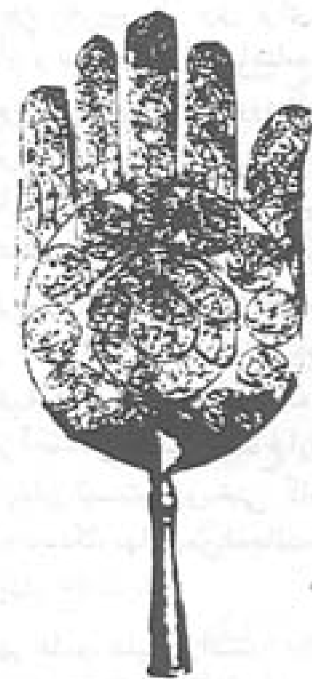
سرمبارك امام حسین (ع) جلو یزید است و او رجز می‌خواند:

ای زیب عرش و دوش پیمبر خوش آمدی
ای جانشین حیدرصفدر خوش آمدی
تنها نخواستی که بیایی حضور من
باعون و قاسم و علی اکبر خوش آمدی

چنگ برزمین می‌زدم، شاید فغانم او را از جنایتی که مرتکب می‌شد بازدارد و او بی‌وقفه می‌خواند:

ساقی نقاب از رخ خاتون خُم بگیر
خون در روان سلسله بوتراب کن

و... دل در سینه‌ام بال بال می‌زد و فریادم به خشم مبدل می‌گشت...



و تعزیه خود به تنهایی الگوی نمایشهای ایرانی است. در حقیقت گنجینه‌ای از نمایشهای لُمتی مذهبی است. تعزیه هنری است آوایی و موسیقایی و به قول مرحوم استادصبا تعزیه، هنری اپراتراژیك است که در بطن خود تمام ظرایف یك نمایش کامل را دارد.[2]

در تعزیه، هر دو نوع هنرهای تجسمی و ترسیمی وجود دارند و از نظر هنرهای دراماتیك در ابعاد هنر شبیه خوانی ظرایف ودقایقی وجود دارد که کمتر آئین و سنتی به این حد خاستگاهش مردم عامه بوده است. باید اذعان کرد که ایرانیان با ذوق خاص از آواها، موسیقی، شمایل نگاری، روحیه مبارزه‌طلبی، مقابله، مکالمه، ومباحثه زیباترین نوع منظومه نمایشی را به عنوان هنر شبیه خوانی به وجود آورده‌اند. باوجودی که تلاشهای بسیاری برای بقا و سامان دادن تعزیه صورت گرفته ولی این هنر به مرور تبدیل به یك هنر منزوی شده است.

هنر مقدس تعزیه نمونه بارزی از نبوغ مردم ایران است. در دوره قاجار جدایی تعزیه از تئاتر رخ می‌دهد. دردبزرگ این است که بی‌هیچ شناختی از شیوه‌ها و نسخه‌های قدیمی، شبیه خوانی را به دامن تئاتر غربی آویختند. همسو نشدن تئاتر و شبیه خوانی باعث شد تا شبیه خوانی در روستاهای دورافتاده به مردم عامی پناه ببرد. از سوی دیگر، بسیاری از نسخه‌های قدیمی که با خون دل فراوان تهیه شده بود توسط غربی‌ها با هزینه اندکی از ایران خارج شد و هم اکنون در موزه‌های غرب نگهداری می‌شود. کوتاه سخن آن که تا زمانی که ما کماکان در تعزیه «اجرازده» باشیم تا پژوهشگر. و تا ضعف تحقیق و شناخت داشته باشیم، شیوه‌های سنتی این هنر مقدس در پرده ابهام و گمنامی خواهد ماند.

پی‌نوشته‌ها

۱ـ شندف: طبل و دمامه و دهل و نقاره بزرگ

۲ـ همشهری ـ ۷۲/۴/۱۳

# امام علی(ع) و خاندانش در شاهنامهٔ فردوسی و داستانهای حماسی

□ دکتر منصور رستگار فسایی ـ استاد دانشگاه شیراز

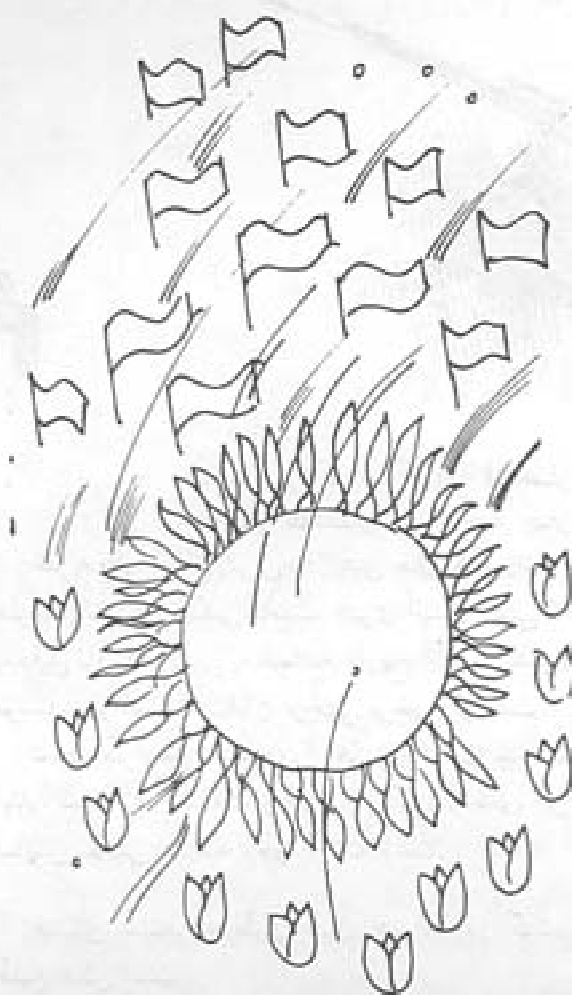
همچنانکه پهلوانان و دلاور شاهنامه، نماد استواری و پایداری سلحشورانه ملّت ایران در برابر سلطه جوییها و تهاجمات بیگانگان و نماینده روح همبستگی و هدفهای گروهی مردم ما در طول تاریخ به شمار می‌آیند، دلبستگی به حضرت علی(ع) و خاندانش نیز بازگو کننده حق‌طلبی دینی و مذهبی و واکنش خردمندانه فردوسی و معاصرانش در برابر سلطه خلفای بغداد و نفوذ ایشان در دربار سلاطین غزنوی و به تعبیری، ستیزی دینی و سیاسی به حساب می‌آید که ریشه در علایق کهن مذهبی و ملی مردم روزگار فردوسی دارد. به همین جهت از همان روزی که ملّت ایران، شاهنامه را می‌شناسند و جادوی سخن فردوسی او را افسون می‌کند، شاهنامه و فردوسی با ۲ انگیزه که چون شیر و شکر به هم درآمیخته‌اند، ذهن مردم ما را به خود مشغول می‌کنند:

۱ـ شاهنامه حماسه‌یی پر شور است که بر مبنای حق‌طلبی و از جان گذشتگی دلاوران و سلحشوران ایرانی پرداخته شده و فرهنگ و تاریخ و باورهای ارزشمند ملّت ایران را باز می‌نماید و سند ملی مردم ماست.

۲ـ فردوسی شاعری شیعی است که بیش از سی سال عمر خود را صرف نظم شاهنامه کرده است و در اعتقاد مذهبی خود سخت استوار است و محمود غزنوی صرفاً به دلیل اختلاف مذهبی و سیاسی، حق او را نشناخته و آن چنان حماسه سرای بزرگ را پاداش شایسته نبخشیده است: بدین ترتیب در مشکلاتی که برای فردوسی پیش می‌آید هر یك از این دو عامل به نحوی تأثیر دارند:

۱ـ مراغمز کردند کان پر سخن
به مهر نبی و علی شد کهن
من از مهر این هر دوشه نگذرم
اگر تیغ شه بگذرد بر سرم
مرا سهم دادی که در پای پیل
تنت را بسایم چو دریای نیل
نترسم که دارم زروشن دلی
به دل مهرجان نبی و علی[۱]

۲ـ «فردوسی... روی به حضرت نهاد و [شاهنامه را] عرضه کرد و قبول افتاد... محمود با آن جماعت تدبیر کرد... گفتند... او مردی رافضی است و معتزلی مذهب و این بیت بر اعتزال او دلیل کند:



به بینندگان آفریننده را
نبینی، مرنجان دو بیننده را

و سلطان محمود مردی متعصب بود در او این تخلیط بگرفت و مسموع افتاد... و فردوسی محمود را هجا کرد...»[۲]. اما آنچه در تاریخ سیستان آمده است دیگر ناظر بر اختلاف مذهبی نیست که منوط به نگرش نژادی و محتوای پهلوانانه ایرانی شاهنامه است: «وحدیث رستم بر آن جمله است که ابوالقاسم فردوسی شاهنامه به شعر کرد و بر نام سلطان محمود کرد و چندین روز همی برخواند، محمود گفت همه شاهنامه خود هیچ نیست مگر حدیث رستم و اندر سپاه من هزار مرد چون رستم هست. بوالقاسم گفت زندگانی خداوند دراز باد، ندانم اندر سپاه او چند مرد چون رستم باشد اما این دانم که خدای تعالی خویشتن را هیچ بنده چون رستم دیگر نیافرید... محمود وزیر را گفت این مرد مرا به تعریض دروغزن خواند وزیرش گفت بباید کشت...»[۳]. که این حکایت یادآور بیتی است از فردوسی درباره محمود که:

چو اندر تبارش بزرگی نبود
نیارست نام بزرگان شنود[۴]

در این گفتار ما برآنیم که وجوه متنوع تأثیر علی و خاندانش را ذهن فردوسی و در شاهنامه و در ذهن مردم ایران را در ۹ نکته به اختصار بازگو کنیم:

۱ـ دلبستگی شدید فردوسی به حضرت علی و خاندان او و به حدی است که در عین حال که به قول سپهبد شهریار می‌داند که «تو مرد شیعئی و هر که تولی به خاندان پیامبر کند، او را دنیاوی بهیچ کاری نرود که ایشان را خود نرفته است»[۵] اما درهمان آغاز کتاب به بیان صریح اعتقادات مذهبی خود به اهل بیت می‌پردازد و علی را «وصی» پیامبر می‌نامد و همین امر آتش خشم محمود را برمی‌افروزد و زبان طعن مشاوران وی را می‌گشاید تا او را رافضی و معتزلی بخوانند. این بخش شاهنامه نه تنها برای محمود حساسیت برانگیز بود که پس از وی برای بسیاری از خوانندگان و نسخه‌برداران شاهنامه نیز که شیعی یا سنی بودند فرصتی فراهم آورد تا بیتهایی را بر این بخش از اشعار فردوسی بیفزایند یا از آن بکاهند تا به نوعی در شدید ساختن یا کمرنگ نمودن عقاید فردوسی برخوانندگانش تأثیر گذارند. و بهمین جهت است که می‌بینیم حذفها و الحاقاتی که در این بخش از شاهنامه وجود دارد از هر جای دیگر این اثر بیشتر است و انگیزه این امر نیز جز احساس مذهبی و دفاع از عقاید شیعی یا حمله بدان نیست.[۶] و حتی گاهی کار این تغییرات به دستکاریهایی می‌انجامد مثلاً به ابیات زیر بنگرید:

که من شهر علمم، علیم دراست
درست این سخن قول پیغمبر است...
اگر مهرشان من حکایت کنم
چو محمود را صد، حمایت کند...

در بعضی نسخه‌های شاهنامه بیت دوم را به این صورت تغییر داده‌اند که:

چو من از محمد حکایت کنم
چو محمود را صد حمایت کنم

اما بلافاصله پس از آن می‌خوانیم:

منم بنده هر دو تا رستخیز
اگر شه کند پیکرم ریز ریز

و کاتب فراموش کرده است که اگر علی به محمد تغییر یابد نفر دومی وجود ندارد که

فردوسی بگوید منم بنده هر دو... در این بخش از مقدمه شاهنامه فردوسی پس از تمهید مقدمه‌ای و بعد از آنکه زبان به ستایش پیامبر می‌گشاید و دین و دانش را در رستگاری و رهایی می‌نامد و توصیه می‌کند که اگر می‌خواهی دلی نژند و تنی مستمند نداشته باشی و از هر بدی رها شوی و سرت به دام بلا نیفتد، با توجه و عمل به گفتار پیامبر، راه راست را برگزین و راز راه راست این کلام رسول خداست:

**که من شارستانم (شهر علمم) علیم دراست**
**درست این سخن قول پیغمبر است**
**گواهی دهم کاین سخن راز اوست**
**تو گویی دو گوشم بر آواز اوست**

و بدین ترتیب فردوسی با آوردن نام علی، رازی را باز می‌گوید که گوئی حضرت رسول در گوش هوش او خوانده است و آن دلبستگی به اهل بیت و درست بودن راه و روش آنها بنابر عقاید شیعی دوازده امامی فردوسی است که در قالب تمثیلی دلپذیر بدین‌سان بیان می‌شود و نتیجه می‌گیرد که سفینه نجات و فرقه ناجیه جز علی و اهل بیت و پیروان او نیستند:

**منم بندهٔ اهل بیت نبی**
**ستاینده خاک پای «وصی»**
**حکیم این جهان را چو دریا نهاد**
**برانگیخته موج از او تندباد**
**چو هفتاد کشتی بر او ساخته**
**همه بادبانها برافراخته**
**یکی پهن کشتی بسان عروس**
**بیاراسته همچو چشم خروس**
**محمد بدو اندرون با علی**
**همان اهل بیت نبی و «وصی»**
**خردمند کز دور دریا بدید**
**کرانه نه پیدا وبن ناپدید**
**بدانست کو موج خواهد زدن**
**کس از غرق بیرون نخواهد شدن**
**به دل گفت اگر با نبی و «وصی»**
**شوم غرقه، دارم دو یار وفی**
**همانا که باشد مرا دستگیر**
**خداوند تاج ولوا و سریر**
**خداوند جوی می و انگبین**
**همان چشمه شیر و ماء معین**
**اگر چشم داری به دیگر سرای**
**به نزد نبی و «وصی» گیر جای**
**گرت زین بدآید گناه من است**
**چنین است و این دین و راه من است**
**بر این زادم و هم بر این بگذرم**
**چنان دان که خاک پی حیدرم**
**نباشد جز از بی پدر دشمنش**
**که یزدان به آتش بسوزد تنش**
**هرآنکس که دردلش بغض علی است**
**از او زارتر در جهان زار کیست**
**نگر تا نداری به بازی جهان**
**نه برگردی از نیک پی همرهان**
**همه نیکیت باید آغاز کرد**
**چو با نیکنامان بوی هم نورد...**[7]

ملاحظه می‌شود که فردوسی خردمند، در ابیات فوق سفینه نجات را در دریائی طوفانی وصف می‌کند که رسول خدا و علی و خاندان وی درآنند و خردمند، یقین دارد که اگر خود نیز بدان کشتی پناه جوید، آن دو یار وفادار او را از غرق شدن خواهند رهانید و درحالی که با دلی سرشار از اعتماد و با بیانی حماسی خود را خاک پای حیدر می‌شناسد، او را «دروازه شهر علم» و «همراهی نیک‌پی» و «نیک‌نام» و «وصی» رسول خدا و «خداوندجوی می و انگبین» و «چشمه شیروماء معین» می‌شناسد که پیروی از او نجات دو جهانی را نصیب می‌سازد.

فردوسی علی را «حیدر»، «جفت بتول» و «ستودهٔ رسول خدا»، «سرانجمن»، «ولی» و «شفیع روز محشر» می‌شناسد:

**ـ چهارم علی بود جفت بتول**
**که او را به خوبی ستاید رسول**[8]
**ـ از او بر روان محمد درود**
**به یارانش بر هر یکی برفزود**
**سرانجمن بدزیاران علی**
**که خواندش پیمبر علی ولی**
**همه پاک بودند و پرهیزگار**
**سخنهای او برگذشت از شمار**[9]
**ـ وگر در دلت هیچ مهر علی است**
**ترا روز محشر به خواهش ولی است**[10]
**ـ هزاران درود و هزاران ثنا**
**زما آفرین باد بر مصطفی**
**و بر اهل بیتش همیدون، چنین**
**همی آفرین خوانم از بهر دین**[11]

اما شاید در میان اوصاف شاهنامه، از حضرت علی پر معنی‌ترین کلمه‌یی که فردوسی به کار برده و خشم محمود را برانگیخته و اسباب منازعات بسیار فلسفی و کلامی را فراهم آورده است کلمه «وصی» برای وصف حضرت علی (ع) باشد. استاد دکتر احمد مهدوی دامغانی در مقاله‌ی ممتع و بسیار فاضلانه به بیان پاسخ این سؤال می‌پردازند که: «چرا فردوسی لفظ مبارک وصی را بدون هیچ قید و قرینه‌ای که آن را از همان مراد و مقصود معهود شیعه اثنی عشری خارج سازد، این قدر تکرار می‌فرماید و در شعر خود می‌گنجاند و نام مبارک علی را ذکر نمی‌فرماید و چرا با آنکه از لحاظ وزن و قافیه فرقی میان «علی» و «وصی» نیست خود را موظف و مقید به همین لفظ «وصی» و تکرار آن می‌سازد... اگر در سرتاسر شاهنامه هیچ دلیل دیگری بر تشیع دوازده امامی فردوسی جز همین یک کلمه نباشد، ادله دیگر را همین یک کلمه کفایت می‌کند چرا که آنچه خوبان همه دارند این لفظ به تنهایی دارد و به اصطلاح واحدٌ کالف است... و فقط همین کلمه است که فردوسی را از نظر محمود انداخت و همان لفظ «وصی» برای محکوم شمردن فردوسی کافی بود زیرا بنابر کتب صحاح و مسانید و دیگر کتب معتبر اهل سنت، همان قدر که حدیث در فضائل و مناقب ابوبکر و عمر و عثمان وارد شده...، ۱۸۹ حدیث نیز در فضائل حضرت علی (ع) آمده است بنابراین اظهار محبت و ارادت فردوسی به اهل بیت چیزی نبوده است که سلطان محمود را خشمگین سازد... بنابراین نه «هفتاد کشتی» و «نه خوب کشتی» و «نه بغض علی» و نه «خداوندجوی می و انگبین» خشم سلطان محمود را برنینگیخته است و فقط همان کلمه «وصی» و تکرار مرتب آن است که خشم محمود و اطرافیان او را بر ضد فردوسی برانگیخته است زیرا در همین کلمه جامعه است که اصول عقاید شیعه اثنی عشری (ونه شیعه زیدی و کیسانی) یعنی: (۱ـ عصمت ۲ـ نص ۳ـ فضیلت ۴ـ انحصار امامت در عدد ۱۲)، جمع است و تجلی می‌کند و فردوسی با این کلمه نه تنها صریحاً تشیع خود را اعلام می‌کند و عدم اعتقاد خود را به مذهب سلطان محمود ابراز می‌دارد، بلکه او را به بد مذهبی نیز منسوب می‌کند، بعلاوه آنچه درباره کشتی وجوی می و انگبین و چشمه شیر وماء معین و بغض علی فرموده، دلیل قاطع دیگری بر تشیع اثنی‌عشری اوست و همه عیناً ترجمه احادیثی است که در کتب سنی و شیعه هر دو آمده است...»[12] استاد، در معتزلی بودن فردوسی نیز اظهارنظر فرموده‌اند که معمولاً دلیل اعتزال فردوسی را این بیت گفته‌اند:

**به بینندگان آفریننده را**
**نبینی، مرنجان دو بیننده را**

که اولاً: «مشاوران محمود گویا فراموش کرده بودند که قرآن مجید هم به صراحت فرموده است: لاتدرکه الابصار».

ثانیاً: معتزله به «وعد و وعید» و «خلود در جهنم» و «عدم موضوعیت شفاعت» اعتقاد جازم دارند و بدیهی است که اگر فردوسی معتزلی بود، نمی‌گفت:

**اگر چشم داری به دیگر سرای**
**به نزد نبی و وصی گیر جای...**
**... همانا که باشد مرا دستگیر**
**خداوند تاج و لوا و سریر**[13]

درباره بیت:

**خداوند جوی می و انگبین**
**همان چشمه شیر و ماء معین**

نیز باید گفت که بنابر روایت‌های شیعه امامیه این امر از عنایات خاصه حق تعالی بر امیرالمؤمنین علی در بهشت است و از لحاظ قدمت نسخه و آمدن آن در ترجمه بنداری نیز حجیت کامل دارد.[14]

اما آنچه دربارهٔ رافضی بودن فردوسی امده است به قول استاد «از اوائل قرن دوم کلمه

«رافضی» به شیعیان اثنی عشری بیشتر اطلاق می‌شده است تا به دیگر فرق شیعه».[۱۵]

۲ـ از دلبستگی فردوسی به علی و اهل بیت و نفوذ باورهای این شاعر در مردم ما داستانهائی در گوشه و کنار کشور باقی مانده است. مثلا اینکه حضرت علی چشم فردوسی را بینا کرد و به او زبان گویا و گوش شنوا بخشید تا «شاهنامه را بنویسد.»[۱۶] یا اینکه چون فردوسی پذیرفت که شاهنامه را به نظم درآورد نگران بود که مبادا نتواند شاهنامه را تمام کند روزی به کنار چشمه‌ای رفت و وضو ساخت و با گریه و زاری رو به درگاه خدا آورد و به خواب رفت و حضرت علی را در خواب دید و از او یاری خواست حضرت او را فرمود من ترا علم و حکمت الهی دادم و یاری می‌دهم تا ایران را زنده کنی، ایران از من است و من از ایران... و فردوسی بعد از سی سال توانست شاهنامه را تمام کند...[۱۷]

۳ـ در ذهن مردم ما، علی و خاندانش همانند پهلوانان و قهرمانان حماسه‌های ملی و براساس همان الگوها نگریسته می‌شوند که اگر چه برخی از آنها بکّلی دور از حقیقت تاریخی است و افسانه محض است اما بر اثر اخلاص شدید مردم ما به حضرت علی و خاندانش در میان مردم رواج یافته است در این موارد اینان با همان روحیات قهرمانان ملی و حماسی، با دیوان و اژدهایان و دشمنان روبرو می‌شوند و می‌ستیزند، گاهی تغییر چهره می‌دهند و در سیمای شیران و اژدهایان جلوه می‌کنند آن چنان که انسان تصور می‌کند که اینان قهرمانان شاهنامه فردوسی یا گرشاسب نامه اسدی هستند، گوئی پردازندگان این قبیل داستانها خواسته‌اند که قهرمانان دینی آنان، علاوه بر ارزشهای باطنی و معنویت و تقوای خاص خود، دارای ارزشهای سلحشورانه و دلاورانه پهلوانان ملی نیز باشند تا کمالی مضاعف بیابند و گاهی نیز قهرمانان ملی را تا مرز تعارض با قهرمانان دینی به پیش برده‌اند امّا بالاخره به نوعی آشتی و سازش در میان آنها رضایت داده‌اند از آن جمله است بیش از ده روایت مختلف که در روایات ملی درباره علی و رستم در کتاب مردم و شاهنامه از شادروان انجوی شیرازی آمده است که اساس آنها بر این است که قهرمانان حماسه‌های ملی در خدمت حضرت رسول، علی و اهل بیت هستند: «می‌گویند رستم و رخش او در همان چاهی که رستم کشته شد درخوابند و هر وقت حضرت حجت (ع) ظهور کند اولین سواری که در رکاب آن حضرت شمشیر خواهد زد رستم‌دستان خواهد بود که سوار بر رخش خود با سلاح تمام، بیرون خواهد آمد و در خدمت قائم آل محمد و کمر بسته آن حضرت خواهد بود...»[۱۸]

«... کلینی علیه‌الرحمه، از سعد اسکاف، روایت کرده است که به خدمت حضرت امام محمدباقر(ع) رفتم، رخصت طلبیدم، فرمود باش، آنقدر ماندم که آفتاب گرم شد، پس جماعتی بیرون آمدند باروهای زرد و عبادت ایشان را نحیف کرده و کلاههای خز در سر، چون داخل شدم فرمود ایشان برادران شمایند از جن، پرسیدم که بخدمت شما می‌آیند؟ فرمود: بلی، می‌آیند و از مسائل دین و حلال و حرام خود سؤال می‌نمایند و از حضرت‌باقر(ع) روایت کرده است که روزی حضرت امیرالمؤمنین بر منبر مسجد کوفه نشسته بودند، ناگاه اژدهایی از مسجد داخل شد، مردم برخاستند، آن را بکشند، حضرت فرمود معترض آن مشوید، آمد تا نزدیك منبر و بلند شد و بر حضرت سلام کرد، حضرت اشاره فرمودند باش، تا از خطبه فارغ شدند، پرسیدند تو کیستی؟ گفت: منم عمرو بن عثمان که پدرم را بر جن خلیفه کرده بودی پدرم مرد و مرا وصیت کرد، بخدمت تو آیم و آنچه رأی تو اقتضا نماید بآن عمل کنم، و آنچه فرمائی، اطاعت کنم، حضرت فرمود: تو را وصیت می‌کنم بتقوی و پرهیزکاری و امر می‌کنم برگردی و جانشین پدر خود باشی که من تو را از جانب خود بر ایشان خلیفه کردم، راوی به حضرت باقر عرض نمود که اکنون عمر به خدمت تو می‌آید، اطاعت تو بر او واجب هست؟ فرمود بلی.»[۱۹]

استاد باستانی پاریزی در کتاب اژدهای هفت سر داستانی کوتاه از اژدهای هفت سر نقل می‌کند که به اعتقاد مردم هنگو، (:روستائی درنزدیك پاریز کرمان) در این روستا می‌زیسته است و بدست حضرت علی سنگ شده است:

قرنها و سالها پیش مردم این قریه، آنها را که شبها از کوه هیزم می‌آوردند، دیده بودند حیوانی سهمناك را، که در دل شب آهسته، برکنار کوه می‌غلطد و برای آب خوردن بر سرچشمه می‌آید البته صبحگاهان که مردم بر سرچشمه می‌رفتند، اثری از آن حیوان نبود، پیرمردان قوم آهسته با خود، نجوا می‌کردند و حدس می‌زدند که حیوانی مخوف همسایه آنها شده است، و پنهانی گه‌گاه به زبان می‌آوردندکه برین بوم مابر، یکی اژدهاست. آنها شنیده بودند که، اژدها حیوانی سهمناك است و آتش از دهانش بیرون می‌زند و به نیروی نفس و جاذبه دهان خود، ممکن است آدمیزاد را به خود بکشد و ببلعد نشانی‌هائی که هیزم‌کش‌ها می‌دادند حکایت از وجود اژدهائی سهمگین بر دامنهٔ کوهستان داشت... دختران با زبان ساده دهاتی، می‌گفتند «شبی مادری پیر که بیمار بود از فرزندان خود آب خواست، دو دختر او متوجه شدند که درکوزه آب نیست زیرا آن روز فراموش کرده بودند که از چشمه آب بیاورند، دختر بزرگ و کوچك با وجود مخالفت مادر بیمار هراسان و لرزان عازم چشمه شدند، همانطور که حدس می‌زدند، اژدها در کنار چشمه خفته بود، از دهان و چشم او آتش می‌بارید، بی‌امان، دهان گشود و هردو را به خود کشید، دختران معصوم بی‌اختیار فریاد زدند: یاعلی، نیروی غیبی مدد کرد مولا با ذوالفقار، سر رسید و بی‌امان شمشیر را حواله اژدها کرد، فریاد سهمگین برخاست، اژدهایی درنگ به سنگ تبدیل شد، همان لحظه، حلقه‌ای از سنگ بر دامنه کوه، جای گرفت، مردمان ده سراسیمه بیرون پریدند و دختران را که در دهان اژدها سنگ شده، محبوس مانده بودند، از سوراخ بینی او بیرون کشیدند. از آن روزگار باز مردم این دهکده در سوراخهای سنگی که حدس می‌زنند، سوراخ بینی اژدهاست، شمع روشن می‌کنند.[۲۰]»

* در خاورنامه منثور نیز داستان ذوالفقار علی و اژدها راچنین می‌خوانیم: «...اما چند کلمه ازجناب مولا بشنو که از سر «پنج راه» باقنبر، از طلوع صبح روان شدند، اما رسیدند به پای قلعه... صدا از اژدها بلند شدکه آدمیزاد به کجا می‌آئی، قنبر ترسید، مولا ذوالفقار را انداخته، چرخی زد، آنهم به صورت اژدهائی شد و برابر او ایستاد و آتش باریدن گرفت، هرچند آتش بارید، ذوالفقار به کام کشید یکدفعه صدای رعد وبرق بلند شد، از میان رعد وبرق، صدایی بلند شد که سوختم، بعد، دیدندکه یك پیر ساحری آنجا سوخته است و علامت قلعه هم برطرف شد.»[۲۱] و از داستانهای حضرت علی و رستم جهان‌پهلوان هم زیاد نقل شده است:

* «می‌گویند روزی رستم با اژدهایی روبرو شد و هرچه جنگید دید که حریف اژدها نمی‌شود... به درگاه خداوند نالید که خدایا مرا در پیش دلاوران ایران شرمنده مکن، اوراخواب در ربود و درخواب ندائی به گوشش رسید که ای رستم! مرگ این اژدها در دست کسی است که نام اسبش دلدل و نام شمشیرش ذوالفقار است و در زمان پیغمبر آخرالزمان خواهد رسید، رستم نالید که خداوندا این چگونه مردی است؟ ندا آمد ای رستم او علی شیرخدا است و این اژدها را در شش ماهگی خود پاره خواهد کرد، رستم نالید و آرزو کرد که خدایا کاش من آن حضرت را درمی‌یافتم، این درخواست رستم قبول شد و حضرت را زیارت کردو باز هم زنده خواهد ماند تا در رکاب اولاد علی شمشیر زند...»[۲۲]

* «هر وقت حضرت علی(ع) جنگ می‌کرد و پیروز می‌شد، حضرت محمد(ص) به او می‌گفت یا علی امروز جنگی رستمانه کردی تا اینکه روزی از آن حضرت خواست تا رستم را به اونشان دهد، حضرت رسول نشانیهای رستم را به حضرت علی دادند و از آن روز به بعد حضرت در جستجوی رستم بودند تاآنکه درنزدیك ری شخصی را دیدند که همان رستم بود، او را به نبرد دعوت فرمود و به زورآزمائی پرداختند، حضرت علی به قدرت خداوند از رستم زورمندتر بود ولی حضرت

علی دلاوری و پهلوانی رستم را پسندید اما چون به خدمت پیغمبر بازگشت گفت رستم هم دلاور بود ولی من به قدرت خداوند بر او پیروز شدم» ضمناً از اعتقادات مردم است که می گویند رستم و کیخسرو نمرده‌اند بلکه درخدمت حضرت صاحب‌الزمانند و وقت ظهور در رکاب آن حضرت، شمشیر خواهند زد.[23]

۴- درباره حضرت عباس علمدار واقعه کربلا، در شاهنامه داستان مشابهی وجود دارد و آن به دندان گرفتن درفش به وسیله بیژن است که در یادگار زریران نیز همانندی دارد که در آنجا چون دست «گرامی» در نبرد قطع می‌شود او نیز درفش را با دندان می‌گیرد.[24]

«در روز عاشورا حضرت عباس برای آوردن آب می‌رود که دست راستش را قطع می کنند او می‌جنگد و دست چپش را نیز از دست می‌دهد اما بهرحال بود مشك آب را چرخاند و خودش را روی آب انداخت...»[25]

۵- درباره علاقه و انتساب افراد خانواده عصمت و طهارت به ایران و ایرانیان نیز روایات متعددی وجود دارد ازحضرت رسول روایت می‌کنند که چون باذان فرمانروای ایرانی یمن به وی ایمان آورد، «لشکر فارس که با وی بودند همه ایمان آوردند و مسلمان شدند. سیّد (حضرت رسول) خرّم شد و سخت شادمان شد و گفت انتم منّا والینا اهل البیت. گفت شما که اهل فارس اید از مایید و حرمت شما پیش من همچون حرمت اهل البیت است و این سبب آن بودکه رسولان باذان گفتند یا رسول‌الله الی من نحن؟ گفتند ما را به کی باز خوانند آنگاه سیّد علیه‌الصّلوه والسّلام ایشان را گفت انتم منّا والینا اهل البیت. گفت شما را به من بازخوانند همچنانکه اهل‌البیت را به من بازخوانند و از این جهت بود که بعد از آن چون سلمان به خدمت سیّد علیه‌الصّلوه والسّلام رسید، در حق وی گفت سلمان منّا اهل‌البیت: حرمت سلمان چون حرمت اهل‌البیت من است».[26] و باز در همین کتاب آمده است که «چون سلمان رسم عجم دانست گفت یا رسول‌الله حوالی مدینه خندقی باید کندن تا لشکر که درآیند بر ما هجوم نتوانند از بهر این در عجم هیچ شهری بی‌خندق نباشد، حضرت رسول به اشارت سلمان، بفرمود تا آن خندق برکندند بعد از آن جمع مهاجر گفتند که سلمان از ماست وانصار گفتند که سلمان از ماست بعد از آن پیغمبر علیه‌السلام گفت: سلمان منّا اهل‌البیت یعنی سلمان نزد من همچون اهل‌بیت من است.[27]»

۶- انتساب افراد ایرانی به خاندان علی و بالعکس نیز از مسائل مشترك ایرانیان و اهل‌البیت است در فارسنامه ابن بلخی ازمتون نثر قرن ششم هجری آمده است که: «پیغمبر علیه‌السّلام گفته است ان الله خیرتین من خلقه، من العرب قریش و من العجم فارس، یعنی کی خدای را دو گروه گزین‌اند از جمله خلق او، از عرب قریش و از عجم پارس، و پارسیان را قریش‌العجم گویند و علی‌ابن‌الحسین را که معروف است به زین‌العابدین، ابن‌الخیرتین گویند یعنی پسر دو برگزیده به حکم آنکه پدرش حسن‌بن‌علی بود و مادرش شهربانویه بنت یزد جردالفارسی و فخر حسینیان بر حسنیان از این است که جدّه ایشان شهربانویه بوده است و کریم‌الطرفین‌اند... پیغمبر علیه‌السّلام را پرسیدند کی چراعاد و ثمود و مانند ایشان زود هلاك شدند و ملك پارسیان دراز کشید با آنکه آتش‌پرست بودند، پیغمبر(ص) گفت از بهر آنك آبادانی در جهان و دادگستردند میان بندگان.[28]»

۷- در متون مختلف، به فارسی دانی حضرت رسول، حضرت علی و بعضی از امامان اشاره رفته است در فارسنامه ابن بلخی می‌خوانیم: «...در قرآن یك لفظ پارسی است و این از غرایب است و آن «سجیل» است... و پیغمبر ما بسیار لفظ پارسی دانستی و چند لفظ گفته است که معروف است و در ستایش پارسیان خبر مأثور است از پیغمبر(ص) که لوکان هذاالعلم معلقاً بالثّریا، لناله رجال من فارس یعنی اگر این علم از ثریا آویخته بودی مردانی از پارس بیافتندی[29]».

۸- در روایتهای نقّالان و داستانهائی که در زورخانه‌ها نقل می‌شده است نیز توجه به داستانهای ملی و مخصوصاً علاقه مردم به علی و خاندان وی کاملا مشهود است علی شاه‌مردان و سلحشوران است و «رستم را می بینیم که نماز شام می گزارد و یا سهراب در یکی از عرصه‌ها ناگهان به آیه‌ای ازقرآن استناد می کند[30]».

۹- در بسیاری از حماسه‌های دینی ایرانی نیز علاقه شدید ایرانیان به اهل‌بیت در منظومه‌هایی به سبك و سیاق شاهنامه منعکس شده است که درآنها زندگی و جنگهای حضرت رسول، حضرت علی و برخی از ائمه‌عظام به شیوه داستانهای حماسی بر طبق همان الگوها و خوارق عادات به نظم آمده است. که از آن جمله‌اند:

۱- خاوران نامه از ابن حسام، در شرح احوال و داستانهای جنگها و فتوحات علی ابن ابیطالب و نبردهای آن حضرت با دیوان و اژدهایان. این کتاب در ۸۳۰ هجری به پایان رسیده است.

۲- صاحبقران‌نامه در داستان سیدالشهداء حمزه که به سال ۱۰۷۳ به نظم درآمده است و ناظم آن معلوم نیست.

۳- حمله حیدری درزندگی حضرت رسول و علی‌ابن‌ابیطالب و ائمه‌اثنی‌عشر و حضرت صاحب‌الزمان از میرزامحمد رفیع‌خان با ذل:

پس از مصطفی مدح شیر خدا
بود نزد ارباب عرفان روا
به مدح علی خامه سرمی‌کنم
زمین تا فلك پرگهر می‌کنم...
زجولانگه غیب بیرون خرام
برون آر تیغ علی از نیام
سر دشمنان از بدن دور کن
برای دل دوستان سور کن[31]

۴- حملهٔ راجی از ملا بمانعلی کرمانی که به «حملهٔ حیدری» راجی نیز معروف است و در ۱۲۷۰ به چاپ رسیده است[32].

۵- خداوندنامه صبای کاشانی که مفصل‌ترین حماسه دینی شیعی است، ودر شرح احوال حضرت رسول و جنگهای حضرت علی است.

۶- اردی بهشت‌نامه از سروش اصفهانی در وصف حضرت رسول

۷- جنگنامه از آتشی در شرح جنگهای علی علیه‌السلام.

۸- داستان علی‌اکبر و قاسم بن‌حسن از شاعری به نام محمدطاهر بن ابوطالب[33]

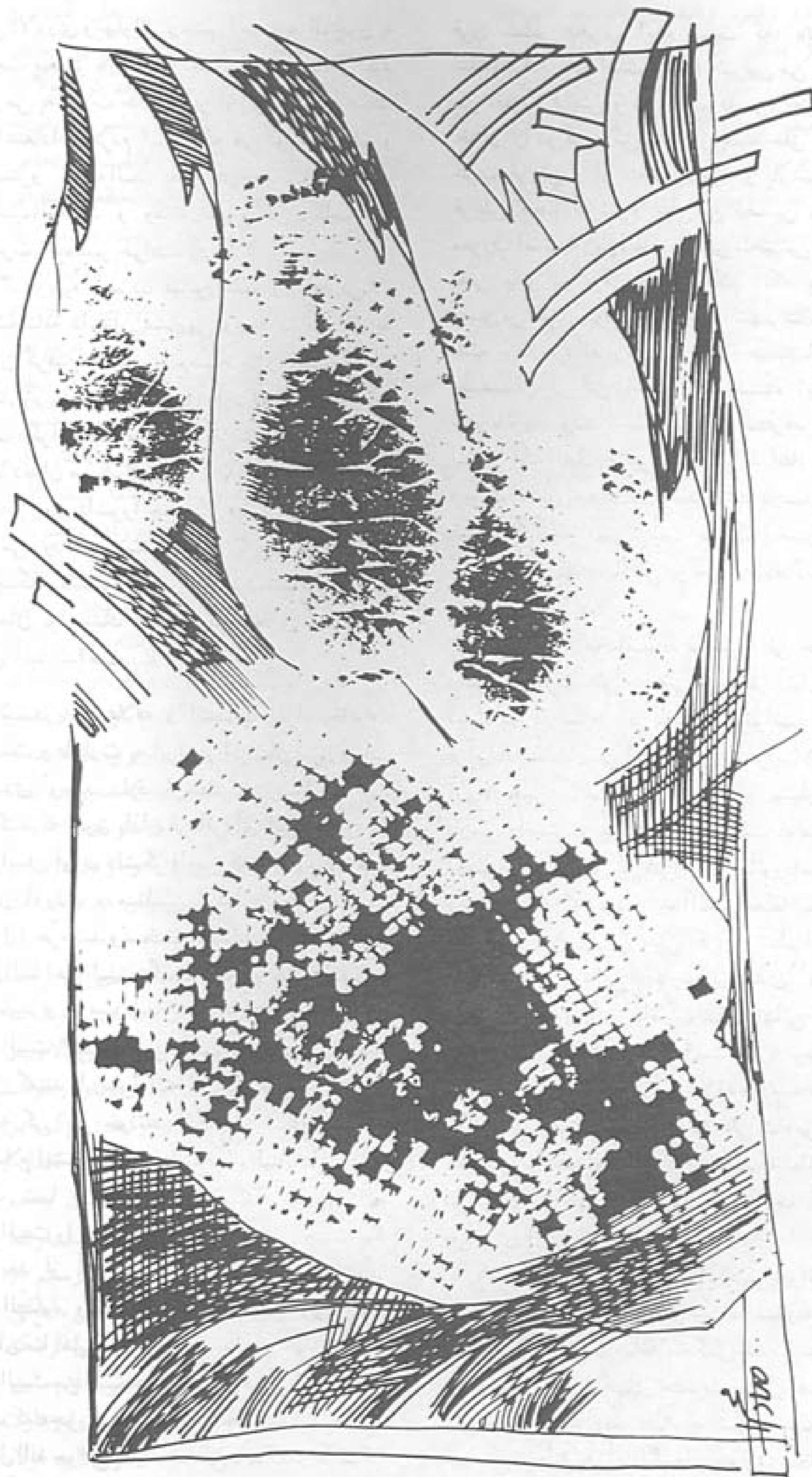
توضیحات

۱- از هجونامه منسوب به فردوسی به نقل از صفحه ۱۸۷ حماسه‌سرائی درایران
۲- چهار مقاله نظامی عروضی به تصحیح قزوینی، ص۴۹
۳- تاریخ سیستان ص ۷ و ۸
۴- تاریخ ادبیات در ایران جلد اول، دکتر صفا، ص:۴۸۵
۵- چهار مقاله نظامی عروضی، به تصحیح قزوینی، ص ۵۰
۶- برای اطلاع ازکیفیت این تغییرات رجوع شود به شاهنامه تصحیح خالقی مطلق، جلد اول، ص۱۰و۱۱ و شاهنامه چاپ مسکو ج۱ ص۷
۷- این ابیات در چاپ خالقی ۹ بیت است درحالیکه در چاپ انستیتو خاورشناسی ۱۷ بیت است. رك ص۹ ج۱ تهران، ۱۹۷۱
۸- شاهنامه چاپ خالقی مطلق ج۳ ص۱۰
۹- شاهنامه، مول ۵/۵۱/۸
۱۰- همانجا ۶/۱۲۲/۹۸۵
۱۱- همانجا ۹۱۷ و ۷/۲۵۲/۹۱۶
۱۲- استاد دکتر مهدوی دامغانی، مذهب فردوسی، گلچرخ، شماره ۸و۹، بهمن و اسفند ۷۲ ص۱۳
۱۳- همانجا
۱۴- همانجا
۱۵- همانجا
۱۶- مردم و فردوسی، شادروان انجوی شیرازی ص۱۰و۱۱
۱۷- همانجا ص ۱۲
۱۸- مردم و شاهنامه ص ۱۵۶
۱۹- اژدها در اساطیر ایران، دکتر منصور رستگار ۲۳۴
۲۰- مردم و شاهنامه ص۱۶۱
۲۱- همانجا ص ۱۱۲
۲۲- همانجا ص ۱۶۰
۲۳- خالقی مطلق، حماسه‌سرای کهن، ص۲۶
۲۴- بحارالانوار ج۴۵ ص۴۰
۲۵- رفیع‌الدین اسحق بن محمد بن همدانی، سیرة رسول‌الله، ص۹۳
۲۶- همانجا ص ۷۴۰
۲۷- فارسنامه ابن بلخی، لسترنج، ص۴و۵
۲۸- همانجا ص ۷
۲۹- داستان رستم و سهراب از مرشد عباس زریری به کوشش دکتر دوستخواه ص پنجاه و یك
۳۰- حمله حیدری باذل ص ۵
۳۱- حماسه‌سرایی در ایران صفحات ۳۷۷ تا ۳۹۰

سیری در زندگانی مولانا از نگاه فروزانفر و زرین کوب

# شرح درد اشتیاق

□ علی اصغر محمّدخانی



کمتر کسی است که زبان فارسی بداند و مولانا جلال‌الدین مولوی سخن‌آفرین را نشناسد. کمتر کسی است که از جام مثنوی قطره‌ای نچشیده باشد و ندای پرشور و جانسوز مولوی را نشنیده باشد. کمتر کسی است که از غزلهای آسمانی عشق و شور و موسیقی و سماع وی سرمست و شیدا نگردیده باشد. در «مثنوی مولوی» شور همه جا حاضر است و در غزلیاتش، عشق. همه چیز در شور و هیجانی موسیقایی غوطه می‌خورد. قرنهاست که مولوی سلسله جنبان دلهای شیفته و جانهای سوخته است. مثنوی معنوی معروف‌ترین مثنوی زبان فارسی است. یاران و مریدان مولانا، به مثنوی به چشم کتاب مقدس می‌نگریستند و با مبالغه آن را قرآن عجم، قرآن فارسی و یا تقریری دیگر ازمعنای قرآن می‌شمردند. زندگی مولوی نیز همچون کتاب مثنوی همه شور، عشق و سماع است: «جلال‌الدّین محمد، که با عناوین خداوندگار، مولانا مولوی، ملاّی روم و گاه با تخلّص خاموش در میان پارسی زبانان شهرت یافته یکی از شگفتیهای تبار انسانی است. معرفی این آتش افروخته در بیشهٔ اندیشه و احساس و وصف این دریای ژرف ناپیدا کرانه بس دشوار است و برای شناختنش گوش باید چشم شود:

**آینه‌ام آینه‌ام مردِ مقالات نیم**
**دیده شود حالِ من ار چشم شود گوش شما»[1]**

از میان کتابها و تحقیقاتی که دربارهٔ شرح زندگانی مولانا به زبان فارسی تاکنون نگاشته شده است، دو کتاب زیر مورد توجّه این مقاله است. نخست کتاب **«رساله در تحقیق احوال و زندگانی مولوی»** از بدیع‌الزمان فروزانفر که قریب به پنجاه سال پیش تألیف شده است و دیگری کتاب **«پله پله تا ملاقات خدا»** از دکتر عبدالحسین زرین‌کوب که در سال ۱۳۷۰ منتشر شد.

فروزانفر شارح بزرگ مثنوی و معرّف ممتاز مولاناجلال‌الدین رومی است. فروزانفر نگارش شرح مثنوی شریف را بعداز قریب چهل سال که به تفحّص و تتبع در متن مثنوی و تألیف سرگذشت مولانا و رسیدگی به بسیاری از متون فارسی و عربی و تنقیح و چاپ شماری از متون تصوّف گذرانیده بود، آغاز کرد.

فروزانفر از مولوی پژوهان طراز اول ایران بود و آثار زیادی درباره مولوی تألیف کرد. کتاب «رساله در تحقیق احوال و زندگانی مولوی» اوّلین بار در سال ۱۳۱۵ چاپ شد. تألیفات فروزانفر دربارهٔ مولوی به شرح زیر است:

۱ـ رساله در احوال مولانا جلال‌الدین محمد مشهور به مولوی.
۲ـ خلاصهٔ مثنوی
۳ـ فیه مافیه، از گفتار مولوی
۴ـ مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی
۵ـ احادیث مثنوی
۶ـ معارف، تألیف بهاء ولد
۷ـ دیوان شمس تبریزی (دیوان کبیر) ده جلد
۸ـ معارف، تألیف برهان‌الدین محقق ترمذی
۹ـ شرح مثنوی شریف، سه جلد
۱۰ـ مقالهٔ شعر مولوی در کتاب یادنامهٔ مولوی
۱۱ـ مقدمه بر بانگ نای (داستانهای مثنوی گردآوری سیّد محمدعلی جمالزاده)

دکتر زرّین کوب، محقق و مورّخ نکته‌یاب و برجستهٔ کشورمان را نیز اهل کتاب، نیك می‌شناسند. زمینه اصلی مطالعات دکتر زرین‌کوب، نقد ادبی، عرفان و مطالعه در تاریخ باستانی و فرهنگ اسلامی است. وی با تبحّر در زبان فارسی و تسلّط بر زبان و ادبیات عرب و آشنایی به چند زبان زندهٔ اروپایی، تاکنون آثار پر ارزش بسیاری به وجود آورده است. دکتر زرین‌کوب از برجسته‌ترین محققان و دانشمندان معاصر ایران محسوب می‌شود و آثارش در ردیف آثار درجهٔ اول

کشور ما است. دکتر زرین کوب نیز از مولوی پژوهان طراز اول معاصر است و آثاری که تاکنون دربارهٔ مولوی منتشر کرده است عبارتند از:

۱ـ سرّ نی ـ ۲ جلد

۲ـ بحر در کوزه

۳ـ بله بله تا ملاقات خدا و مقالات دیگر

وی کتاب دیگری دربارهٔ مثنوی به نام «نردبان آسمان» تألیف کرده است که متأسفانه گم شده و از قرار معلوم با بازسازی یادداشتهای گذشته این کتاب به نام «نردبان شکسته» منتشر خواهد شد.

اکنون سیری در دو کتاب ارزشمند این دو دانشمند خواهیم داشت تا ببینیم ازمولوی چه نقشی ترسیم کرده‌اند.

کتاب فروزانفر ده فصل دارد. فصل اول ـ آغاز عمر، فصل دوم ـ ایام تحصیل، فصل سوم ـ دورهٔ انقلاب و آشفتگی، فصل چهارم ـ روزگار تربیت و ارشاد، فصل پنجم ـ پایان زندگانی، فصل ششم ـ معاصرین مولانا ازمشایخ تصوف و ادبا و علما، فصل هفتم ـ شهریاران و امراء معاصر، فصل هشتم ـ صورت و سیرت مولانا، فصل نهم ـ آثار مولانا، فصل دهم ـ خاندان مولانا

فروزانفر در مقدمهٔ کتاب، انگیزهٔ خود را از نگارش آن، چنین بیان می کند:

«حدیقه و آثار سنائی کلید سعادتی دیگر بدست من داد زیرا مرا بآثار و گفتار مولانا جلال الدین راهبر شد و بنده شیفته و فریفته مثنوی گردیدم و بذوق تمام دل در کار مطالعهٔ آن بستم و هر بیت که بنظرم خوش و دلکش میآمد حفظ میکردم، اما هنوز نمی‌دانستم مولاناجلال الدین که بوده و در چه عهدی میزیسته و کدام حوادث بر وی گذشته است. امّا سبب اصلی و باعث حقیقی در توجه این ضعیف بتحقیق تاریخ زندگانی و مطالعهٔ احوال مولانا جلال الدین آن بود که در تابستان ۱۳۰۸ یکی از خداوندان معرفت فرمود که من در بارهٔ ملاقات مولانا با شیخ سعدی بکتب تذکره و منابع تاریخی راجع بزندگانی این دو بزرگ بنگرم و چگونگی آنرا پژوهش کنم. بنده نظر باهمیت سئوال، همت بستم که هرچه ممکن باشد بغور این موضوع برسم و این نقطهٔ تاریك را روشن کنم زیرا گمان میکردم که پیشینیان سایر قسمت‌های تاریخ حیات مولانا را چنانکه باید واضح و روشن ساخته‌اند. بنابخواهش دوستان در زمستان ۱۳۱۱ شش خطابه راجع بزندگانی و آثار مولانا در انجمن ادبی ایراد کردم. دوستان که گفته بنده را شنیده و از فرط عنایت، نیم هنر دیده و هفتاد عیب ننگریسته بودند، دم بدم مرا بر تألیف مختصری مشوق و محرض میآمدند و بنده قلت بضاعت خویش را با عظمت مقام مولانا سنجیده براین کار دلیری نمی نمودم زیرا میدانستم و هم اکنون میدانم که هرچه تحقیق ما بغایت رسد باز دست اندیشه از دریافت پایگاه آن گویندهٔ آسمانی کوتاه است. بنده با نهایت اهتمام روزو شب بانشاء و تحریر این رساله میگذرانیدم تا آنکه در اردیبهشت ۱۳۱۴ بپایان رسید و آنرابشورای دانشگاه تهران تقدیم نمودم و شورای دانشگاه پس از رسیدگی در امرداد همانسال بتصویب رسانیدند.»

کتاب دکتر زرین کوب هم شامل ده فصل است که عبارتند از:

۱ـ بهاء ولد و خداوندگار، ۲ـ هجرت یا فرار، ۳ـ لالای پیر در قونیه، ۴ـ طلوع شمس، ۵ـ غیبت بی بازگشت، ۶ـ رقص در بازار، ۷ـ حسام الدین و قصهٔ مثنوی، ۸ـ عبور به ماوراء شعر، ۹ـ ازمقامات تبتل تا فنا، ۱۰ـ سالهای پایان.

در آخرین بخش از کتاب، «یادداشتها و کتابنامه» آمده است.

زرین کوب در مقدمهٔ کتاب انگیزهٔ خود را از تألیف کتاب چنین بیان می کند:

«این نوشته، از همان عنوان خود آنچه را طمأنینهٔ قونیه، وجودش را در تمام مثنوی انکار می کند حاصل عمر مولانا نشان می‌دهد. مراتب احوال و مقامات گوینده را در رویدادهای زندگی هر روزینهٔ او قابل تجسم و قابل رؤیت می‌نماید. مکاشفات سالهای کودکی او، زهد و ریاضت او، احلام سالهای مدرسهٔ او و سپس انقطاع از آنها را در توالی سالها، مراتب یك سلوك روحانی که حاصل عمر او و جانمایهٔ مثنوی اوست یك یك تصویر می کند. هیجان روحانی او، عشق او به انسان کامل، وجد و سماع او و اشتغالش به شعر و رقص و موسیقی را که او قدم به قدم از تعلقات خودی جدا می کند و برای عروج به لقاء ربّ آمادگی می‌دهدجدا جدا و در توالی زندگی عادی او دنبال می نماید و بدون آنکه در جزئیات اسرار تعلیم او وارد شود، دورنمایی از احوال و افکار او را تا آنجا که رگه‌هایی از اسرار بلند او را نیز درسراسر مثنوی همه جا نشان می‌دهد ترسیم می کند و زندگانی شصت و هشت سالهٔ مولانا را در توالی رویدادهای آن همچون سیری روحانی، بی‌وقفه و بی‌ملال در سلوك از مقامات «تبتل» تا «فنا» نشان می دهد. از مقام «تبتل» که در زبان قرآن کریم (۸/۷۳) عبارت از انقطاع از دنیاست تا مرتبهٔ فنا که رهایی از خودی و انقطاع از کل ماسویٰ است. از این قرار، مسیر این سلوك از قطع پیوند با معلقات خودی آغاز می شود و تا قطع پیوند با خودی ادامه می یابد و این، هم زبدهٔ مضمون مثنوی است و هم خلاصهٔ حیات مولانا که این نوشته ناظر به تقریر روایت گونه‌یی از سراسر آن است.

باری نوشتهٔ حاضر با نقل سوانح حیات مولانا بیشتر سروکار دارد تا با نقد اندیشه و تعلیم او، و اگر بدین صورت که هست زندگینامه‌یی داستان گونه به نظر می آید نه از آن روست که نویسنده خواسته است بعمد چیزی از عنصر افسانه و خیال در آن بگنجاند بلکه از آن جهت است که این زندگی چنان با مألوفات حیات عادی ـ مخصوصاً با زندگی در عصر و محیط و دنیای ما ـ ناآشنا می‌نماید که ذهن خواننده از پیش خود به دورنمای این زندگی رنگ تخیل و افسانه می‌بخشد و بسیاری از جزئیات آن را جز از خلال افسانه و خیال قابل ادراك نمی‌یابد.

به دنبال انتشار سرّ نی و بحر در کوزه، تعداد کسانی که از من یك سرگذشت سادهٔ مولانا را که در آن این همه ارجاع و اشارت نباشد و خواننده برای پیدا کردن یك مطلب گذشته در متن یا جستجوی یك تفصیل بیشتر در خارج متن، مجبور به جستجوی اوراق گذشتهٔ کتاب یا کتابهای دشواریاب دیگر نشود و بتواند به آسانی خط سیر زندگی مولانا را دنبال کند مطالبه کرده‌اند، سال بسال بیشتر بوده است که نتوانستم در کاری که در این زمینه در دست تألیف داشتم تا به حدّ ممکن به آنچه ایشان در خواسته‌اند جواب مساعد ندهم و دربارهٔ زندگی و سلوك عارف بیهمالی که در هر دو گونه شعر خویش ـ زندگی و اثرش ـ از تقیّد به مألوفات خودداری ورزیده است. تا آن اندازه به سنتها و قراردادهای معمولی پایبند بمانم که به عذر اجتناب از تکرار یا به بهانهٔ ارجاع به اطلاعات بیشتر وی را در پیچ و خم یك نوشتهٔ فنی درگیر سازم.» ص ۸، ۹، ۱۰

زرین کوب دربارهٔ سیمای مولانا در اثرش، می نویسد:

«در این نوشته، برای آنکه سیمای مولانا آن گونه که در نزد یاران و مریدانش به نظر می‌رسید و آن گونه که تصویر آن در اذهان آنان درون هاله‌یی از قدس جلوه می کرد، همچنان نورانی، درخشان و بی لکه جلوه‌گر بماند از نگاه آنها به مولانا نگریسته شد، لاجرم آنچه را یاران قدیم وی ـ فریدون سپهسالار و احمد افلاکی ـ در احوال وی و پدرش به تقریر آورده بودند، تا آنجا که قبولش به کرامات باوریهای ساده‌لوحانه میدان نمی‌داد یا توجیه روانشناسی از تجربهٔ شهود و تحلیل مبنی بر همدلی پندار یاران را درباب او غیر ممکن نمی ساخت مبنای نقل واقع شد.» (ص۱۳)

مهمترین منبع برای فروزانفر در نگارش زندگانی مولانا، کتاب مناقب افلاکی که از قدیمترین منابع تاریخ زندگانی مولاناست بوده است. مؤلف کتاب مناقب افلاکی، مثنوی خوان تربت شریف بوده است که بخدمت سلطان ولد و عده‌ای از اصحاب مولانا رسیده و اکثر روایات او منتهی می شود به کسانیکه سعادت ادراك مجلس مولانا را یافته‌اند. با این همه از حسن عقیدت یا نظر بترویج خاندان مولانا اغلب روایات و حکایات را با ذکر کراماتِ آمیخته و نیز در نقل سنین و تواریخ به هیچ روی دقّت ننموده است. چندانکه تشخیص درست از نادرست بدشواری میسر است. فروزانفر اعتقاد دارد که این کتاب با همهٔ این خللها، این هنر را دارد که کاملتر و مشروح ترین کتابی است که در شرح احوال و زندگانی مولانا و پدر او سلطان العلماء و یاران برگزیدهٔ وی صلاح الدین و حسام الدین و شمس الدین و برهان الدین محقق و پسرش سلطان ولد و چند تن از خاندان او تألیف شده است. و مطالعهٔ آن برای کسانیکه می خواهند مولانا را بشناسند و از تربیت اصلی و سیر معنوی او آگاهی یابند ضروری شمرده می شود و اکثر روایتها که در تذکره‌ها دیده میآید از آن کتاب اقتباس شده است.

در تاریخ عرفان و ادب عالم ورود شمس تبریزی به قونیه حادثه‌یی موثر و نقش آفرین است و این حادثه را سر فصل زندگانی مولانا نامیده‌اند. فروزانفر این حادثه را دورهٔ انقلاب و آشفتگی نامیده و فشردهٔ ابهام وحیرت کلیهٔ تذکره نویسان مولوی شناس و خویش را، دربارهٔ برخورد شمس ومولوی و سرآغاز تولد دوم مولانا را بر اثر نفوذ واژگون گرِ شمس، این چنین برای ما خلاصه می کند:

«مولانا که تا امروز خلقش بی‌نیاز میشمردند نیازمندوار بدامن شمس درآویخت و با وی بخلوت نشست و چنانکه دَرِ دل بر خیال غیردوست بسته داشت دَرِخانه برآشنا و بیگانه ببست و آتش استغنا در محراب و منبر زد و بترك مسند تدریس و کرسی وعظ گفت ودر خدمت استاد عشق زانو زد و با همه استادی، نوآموز گشت و به روایت افلاکی مدت این خلوت به چهل روز یا سه ماه کشید.

شمس الدین به مولانا چه آموخت و چه فسون ساخت که چندان فریفته گشت و از همه چیز و همه کس صرف نظر کرد و در قمار محبت نیز خود را در باخت، بر ما مجهولست ولی کتب مناقب و آثار براین متفق است که مولانا بعد از این خلوت روشن، خود را

بدل ساخت و بجای اقامه نماز و مجلس وعظ بسماع نشست و چرخیدن و رقص بنیاد کرد و بجای قیل و قال مدرسه و جدال اهل بحث، گوش بنغمهٔ جانسوز نی و ترانهٔ دلنواز رُباب نهاد. و با آنکه در آغاز کار و پیش از آنکه ذرّه‌وار در شعاع شمس رقصان شود سخت بنماز و روزه مولع بود چنانکه هر سه روز یکبار روزه گشادی و شب تا بروز در نماز بودی و بسماع و رقص درنیامده بود و در صورت عبادت و تقوی، کمال حاصل میکرد و از تجلیات الهی برخوردار می‌گشت. چون آفتاب شمس بر مشرق جان او تافت و عشق در دل مولانا کارگر افتاد و شمس را براهنمایی برگزید باشارت او بسماع درآمد و بیش از آن حالات و تجلیات که از پرهیز و زهد میدید در صورت سماع بر او جلوه‌گر گردید چنانکه سلطان ولد در جزو سوم مثنوی ولدی گوید

بیشتر از وصل شمس‌الدین زجان
بود در طاعت زروزان و شبان

مولانا در انوارِ شمس مستغرق شده و از یاران منقطع گردیده و براساس و روش خود که کمال در صحبت مردان کامل است و چنانکه علوم ظاهر بتکرار و تدریس قوت میگیرد. قوت فقر و تصوف از مصاحبت و دمسازی یاریست که آئینه جمال نمای سالك باشد. دست تمنی در دامن صحبت شمس‌الدین محکم کرده بود و هرچه ازنفوذ داشت یا از فتوح بدست میاورد همه را در قدم شمس نثار میکرد. یاران و شاگردان و خویشان مولانا که با چشمهای غرض آمیز به شمس مینگریستند و او رامردی لاابالی و بیرون از طور معرفت میشناختند به شیخی و پیشوایی او رضا نمی‌دادند و تمکین و تسلیم مولانا که شیخ و شیخ‌زاده و مفتی بود برایشان گران میآمد. اهل قونیه و اکابر زهاد و علما هم از تغییر روش مولانا خشمگین شدند و چنان ثلمه و رخنهٔ عظیم که از تبدل حال آن فقیه مفتی و حامل لواء علوم صحابه و اکابر ماضین در بنیان شرع محمدی راه یافت برخود هموار نمی کردند. مریدان و اهل قونیه بملامت و سرزنش برخاستند ولی مولانا سرگرم کار خود بود و از آن پندها بندش سخت‌تر شده، بی‌پروا آفتاب‌پرستی می‌کرد. چنانکه وقتی جلال‌الدین قراطای مدرسه خود را تمام کرده اجلاس عظیم کرد و همان روز در میان اکابر علما بحث افتاد که صدر کدام است و آنروز حضرت مولانا شمس‌الدین تبوی آمده بود در صف نعال میان مردم نشسته و باتفاق از حضرت مولانا پرسیدند که صدر چه جای را گویند. فرمود که صدر علما درمیان صفه است و صدر عرفا در کنج خانه و صدر صوفیان بر کنار صفه و در مذهب عاشقان صدر کنار یار است همانا که برخاست و برکنار مولانا شمس‌الدین بنشست و گویند همانروز بود که مولانا شمس‌الدین در میان مردم و اکابر قونیه مشهور شد.» (ص ۶۴، ۶۵، ۶۶ و ۶۷)

دربارهٔ اولین برخورد مولانا با شمس، فروزانفر چهار روایت افلاکی، روایت محیی‌الدین مولف الکواکب المضیئه، روایت دولتشاه و روایت ابن بطوطه را نقل می‌کند و روایت افلاکی را از دیگر روایات معتبرتر می‌شمارد.

زرین‌کوب بیشتر این روایات را قصه‌های کرامات آمیز و ساده‌لوحانه می‌خواند و آنها را پرداختهٔ تخیّل کرامات پرست مریدان ساده‌دل و بیخبر می‌داند. وی روایت افلاکی را دقیق‌تر دانسته آن را این گونه بیان می کند:

«روز شنبه بیست و ششم جمادی‌الآخر سنهٔ ۶۴۲ هجری که شمس‌الدین محمد بن ملك داد تبریزی وارد قونیه شد جلال‌الدین محمد بلخی معروف به خداوندگار و مولانای روم، سی و هشت سال داشت. چنانکه از روایات مریدانش بر می‌آید، آن روز از مدرسهٔ پنبه‌فروشان با موکب پر طنطنه‌یی از طالب علمای جوان و مریدان سالخورده به خانه باز می‌گشت. عابری ناشناس با هیئت و کسوتی که یادآور احوال تاجران خسارت دیدهٔ بازار به نظر می‌رسید ناگهان از میان جمعیت اطراف پیش آمد، گستاخ‌وار عنان فقیه و مدرس پر مهابت و غرور شهر را گرفت، در چشمهای او که هیچیك از مریدان و شاگردان جرئت نکرده بود شعاع نافذ و سوزان آنها را تحمل کند خیره شد و طنین صدای او سقف بلند بازار را به صدا درآورد. این صدای ناآشنا و جسور سؤالی گستاخانه و ظاهراً مغلطه‌آمیز را بر وی طرح کرد:

ـ صراف عالم معنی، محمد(ص) برتر بود یا بایزید بسطام؟

مولانای روم که عالیترین مقام اولیا را از نازلترین مرتبهٔ انبیاء هم فروتر می‌دانست و در این باره تمام اولیا و مشایخ بزرگ گذشته را هم با خود موافق می‌دید با لحنی آکنده از خشم و پرخاش جواب داد:

ـ محمد(ص) سر حلقهٔ انبیاست، بایزید بسطام را با او چه نسبت؟

اما درویش تاجرنما که با این جواب خرسند نشده بود بانگ برداشت:

ـ پس چرا آن یك سبحانك ما عرفناك گفت، و این یك سبحانی ما اعظم شأنی بر زبان راند؟

واعظ و فقیه قونیه که از آنچه خوانده بود و شنیده بود با عالم اولیا آشنایی داشت در حق بایزید جز به دیدهٔ تکریم نمی نگریست، لاجرم مثل یك فقیه و واعظ عادی شهر نمی‌توانست بی‌پروا به انکار و تکفیر پیر بسطام بپردازد. می‌دانست که دعوی پیر طریقت با آنچه از صاحب شریعت نقل می شد مغایرت ندارد و هر یك از حالی و مقامی دیگر نشان می‌داد. لحظه‌یی تأمل کرد و سپس پاسخ داد:

ـ بایزید تنگ حوصله بود به یك جرعه عربده کرد. محمد(ص) دریا نوش بود و به یك جام، عقل و سکون خود را از دست نداد!

مولانا از این سؤال مست شد و شمس هم: چنانکه خود او و بعدها نقل می کرد، از مستی مولانا ذوق مستی یافت. سؤال و جوابی ساده بین آنها ردّ و بدل شده بود اما تأثیری شگرف در آنها به وجود آمده بود». (ص ۱۰۵ و ۱۰۶)

زرّین کوب همگام با مولانا به جغرافیا و تاریخ زمان و عصر مولانا توجه دارد وی بدون تحریف تاریخ و افسانه‌سرایی مسائل حیات مولانا را پا به پای تاریخ می گیرد بدون آنکه اصالت حیات مولانا ازدست برود. زرین‌کوب به طور تفصیلی تاریخ سیاسی خوارزمشاهیان و سلجوقیان روم را که مولانا بیشتر روزگار خود را در آن عهد گذرانید به خوبی برای خواننده ترسیم می‌نماید و چون مورّخی تواناست، از لحاظ تاریخی کتاب او بر کتاب فروزانفر برتری دارد. در «پله پله تا ملاقات خدا» ترتیب تاریخی منطقی یك زندگینامه به کمال رعایت شده است و سیر زندگی مولانا مرحله به مرحله پی گیری شده و مؤلف درنظم بخشیدن آن تلاشی شایسته دارد.

نثر زرین کوب که به شیوه داستانسرایی است، در عین حال بهرهٔ کافی از تحقیق دارد و نثری است دلنشین، جذاب و شیوا، و زیبایی و آراستگی زبان به کار تحقیقی وی نیز آسیبی نرسانده است. نثر زرین کوب دستخوش نشیب و فراز نیست. وی دارای نثری یکدست، روان، جاندار، پرشور و زیباست. اگر مولانا با تألیف مثنوی، یك شاهکار عرفانی و عالیترین اثر عرفانی عالم بشری را در زبان فارسی انشاء کرد می‌توان آنچه را زرین کوب دربارهٔ زندگی، اندیشه و سلوك مولانا جلال‌الدین رومی آفریده است شاهکار زندگینامه نویسی و نثر فارسی خواند. شاهکاری که بر وسعت تماس مؤلف با فرهنگ اسلامی و زبان و ادبیات فارسی گواهی می‌دهد. برای آشنایی با نمونه‌هایی از نثر زیبا و پرشور مولف نگاه کنید به صفحات ۱۵، ۱۸، ۱۹، ۹۹، ۱۰۰، ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۷۲، ۱۷۳، ۲۹۷ و ۲۹۸ کتاب «پله‌پله تا ملاقات خدا».

فروزانفر در فصل نهم کتاب به آثار مولانا اشاره می کند که در کتاب زرین کوب بر این مطلب اشاره نشده است. فقط در بخش حسام‌الدین و قصهٔ مثنوی به چگونگی سرایش مثنوی می پردازد و در بخش عبور به ماوراء شعر، ویژگیهای شعر مولانا را تحلیل و تاثیرات دیگران را بر شعر مولانا بیان می کند.

زرین‌کوب با ورود به جزئیات احوال مولانا و شخصیّت اخلاقی او و رابطهٔ او با دیگران در لابه‌لای سطور کتاب درسهای اخلاقی بسیاری به خواننده می‌دهد. می توان گفت: فروزانفر نوشتن دربارهٔ زندگی مولانا را آغاز کرد و زرین کوب آن را به کمال رسانید، یعنی در تألیف زندگانی مولانا، فروزانفر فضل تقدّم دارد و زرّین کوب آن را به کمال رسانیده است... تا عصر حاضر، که مولوی پژوهی، با زرّین کوب به کمال فعلی می‌رسد و فروزانفر در نظام بخشیدن بدین امر نقشی بنیادی و سهمی اساسی دارد. مثنوی و غزلیات مولوی از شاهکارهای زبان و ادبیات فارسی است. گویند مولانا بر پشت مثنوی خود نوشته بود «مثنوی را جهت آن نگفته‌ام که حمائل کنند و تکرار کنند بلکه تا زیر پا نهند و بالای آسمان روند که مثنوی نردبان معراج حقایق است. نه آنکه نردبان را بگردن گیری و شهر به شهر گردی که هرگز بر بام مقصود نروی و به مراد دل نرسی.

نردبان آسمان است این کلام
هرکه زین بر می‌رود آید به بام
نی به بام چرخ کو اخضر بود
بل به بامی کز فلك برتر بود
بام گردون را ازو آید نوا
گردشش باشد همیشه زان هوا

اگر مثنوی درس عرفان و حکمت است، غزلیّات مولانا درس عشق و شور و سماع است. «شور و هیجان مرموز و ناشناخته‌یی که این غزلهای مولانا را موزون و منسجم می‌ساخت با آنچه در شعرشاعران دیگر منعکس بود تفاوت داشت. غزل مولانا شعر نبود، سیل روح بود، طوفان حیات بود. شعلهٔ طور بود. مثل باد می غرّید، مثل ابر می بارید و مثل بحر، امواج صاف و تیره رابه هم در می آمیخت. سیل می شد و طوفان می شد و بی‌هیچ توقف تا وادیهای دور و ساحلهای بی فریاد، تا هر جا که روح انسانی طاقت تحمل داشت پیش می‌تاخت» (ص ۲۴۵ پله‌به‌پله تا ملاقات خدا).

۱ـ گزیدهٔ غزلیات شمس، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، ص ۹




# اخلاق ناصری

## خواجه نصیرالدین طوسی

خواجه نصیرالدّین طوسی به تعبیر مرحوم استاد مجتبی مینوی «خاتَم حُکما و فلاسفهٔ مشرق زمین و یکی از اَعاظم ریاضیّیون و منجّمین عالَم» است. او به سال ۵۹۷ هـ ق در طوس به دنیا آمد؛ شهری که شاعران و استادان و عالمان و انسان‌های ناموری چون: «فردوسی»، «شیخ‌الطایفه ابوجعفر طوسی»، «محمّد و احمد غزّالی» و «خواجه نظام‌الملک» از آن جا برخاسته‌اند.

خانوادهٔ «خواجه» دوستدار دانش بودند، و پیرو مذهبِ شیعهٔ اثنی‌عشری. وی مقدّماتِ علوم را نزد پدرش آموخت؛ آن‌گاه «پیش علما و استادانی درس خواند که آن‌ها نیز شیعی بودند». دیری نرفت که در علوم گونه‌گون زمانه تبحّری شگرف پیدا کرد و شهرتِ او در اَطراف و اَکناف ایران زمین و قلمرو خلافت اسلامی در پیچید.

ناصرالدّین محتشم یا فرمانروای قُهستان از خواجه نصیرالدین دعوت کرد تا در قلعه یا شهر «سَرتَخت» پای تخت یا مرکز قُهستان اقامت گزیند و به تألیف و تدریس مشغول شود؛ امّا ظاهراً بعدها او «می‌خواسته از پیش آن‌ها بیرون بیاید و آن‌ها» نمی‌گذاشتند. شاید به این دلیل که بر خواجه این تُهمت نوشته آمد که می‌خواهد به دربار اَلْمُسْتَعْصَم بِالله خلیفهٔ عبّاسی بپیوندد. ناصرالدّین نیز «هرچند که تا آن زمان به جانبِ آن علاّمهٔ روزگار به دیدهٔ تعظیم و إجلال نظر می‌کرد، او را بازداشت فرمود. و زمانی که از قُهستان به قزوین می‌رفت وی را نزد علاءالدین مُحمّد پادشاه إسماعیلیه برد و خواجه در قلعهٔ اَلَموت به شیوهٔ محبوسین محترم می‌زیست و به تصنیفِ کُتب إشتغال داشت تا هُلاگووی را نجات داد»



در هر حال خواجه در دستگاه هُلاگو وارد شد. می‌دانیم که لشکرِ این مرد در سال ۶۵۶ هـ ق به بغداد رسید و خلافت عبّاسی را برانداخت. «در این فتح‌ها و چپاول‌ها و سوختن‌ها و کشتن‌ها چون چند نفر فاضل و اهلِ علم در دستگاه سلطان مغول بودند، علاوه بر این که عدّه‌ای از اهل فضل و ادب را از قتل و آزار مصون داشتند، مبلغِ هنگفتی از کتب را هم از تلف شدن و سوختن نجات دادند. مثلاً در موقع فتح قلعهٔ اَلَموت «عطاءمَلِك جُوَینی» از هُلاگو اجازه خواست که کتابخانهٔ مشهور آن قلعه را ببیند و کتاب‌هایی را که ربطی به دین و مذهبِ باطنی‌ها ندارد جدا کرده نگاه بدارد، و او هرچه از آلات رصد و اسباب نجومی و کتاب‌های علمی و ادبی و تاریخی آن جا یافت از قلعه بیرون آورد. و در فتح بغداد خواجه نصیرالدّین همهٔ کتب را از سوختن و تلف شدن حفظ کرد و بعدها در رصدخانهٔ مراغه کتابخانه‌ای بنا کرد که به قولِ مورّخین مشتمل بر چهارصدهزار مجلّد بود». فرمانِ هُلاگو برای بنا کردن آن «در سال ۶۵۷ هـ ق صادر شد، و مخارج بنا و نگاهداری آن و حقوق کارکنان و مصارفِ لازمه دیگر را به اوقافِ ممالك حواله کرد و خود خواجه نصیرالدّین را سمت وزارت اوقاف کلّیهٔ ممالك مظبوطهٔ خود داد، که عُشر عایدات اوقاف را به مصرف کارهای علمی برساند، و دست او را باز گذاشت که از عُلما و فُضلا هر که را مناسب می‌داند استخدام کند و هر قسم آلت و اسبابی که لازم باشد به صنعتگران دستور ساختن آن را بدهد. خواجه نصیرالدین پُشتهٔ مرتفعی را در شمال شهر مراغه از برای آن عمارت اختیار کرد و همان سال اساس آن را ریختند و به بالابردن آن شروع کردند و دو سال یا بیشتر بر سر آن کار صرف شد».

تألیفات خواجه بسیار است: صد کتاب و رساله، کم و بیش بدو نسبت داده شده، و از این میان عَددِ کتب فارسی او هم، به سی بالغ می‌شود. عناوین برخی از کتاب‌های او به قرار زیر است:

تحریر اقلیدس، زیج ایلخانی، اخلاق ناصری، اوصاف‌الاشراف، معیارالاشعار، اساس‌الاقتباس، تنسوق‌نامهٔ ایلخانی، تحریر مجسطی، جواهرالفرائض، حلّ مشکلات اشارات، تجریدالمنطق، ترجمهٔ صُوَرالکواکب، تعدیل المعیار

فی نقد تنزیل الافکار، رساله در جبر و اختیار، رساله در امامت، رسالهٔ اثبات واجب، تجریدالعقاید، تلخیص المحصل و ... [به نقل از لغت نامهٔ دهخدا، ذیل نصیرالدّین طوسی]

دربارهٔ زندگی و آثار خواجه، استادِ زنده‌یاد محمّد تقی مدّرس رضوی رسالهٔ مستقل و مستوفایی تألیف کرده است.

به گمانِ بسیاری از دانشمندان و محقّقان «بهترین کتاب در علم اخلاق به زبانِ فارسی» را خواجه نصیرالدّین تألیف کرده است: اخلاق ناصری. در مقدّمهٔ کتاب چگونگی تألیف این اثر را شرح می‌دهد که خلاصهٔ آن چنین است: «ابتدا قصد بر این بود که تَهْذیبُ‌الْأَخْلاق و تَطْهیرُالْأَعْراق اَبوعلی مُسْکویه ترجمه شود، بعد مُقرّر شد که کتابی در حکمت عملی که عبارت باشد از اصلاحِ اخلاق و تدبیر منزل و تدبیر مملکت، مستقلاً نوشته شود، ولی در آن قسمتی که مربوط به حکمت خُلقی یعنی اخلاق شخصی است متابعت از آراء و اقوال ابوعلی مُسْکویه بشود».

مهم‌ترین طبعِ این اثر ارجمند توسّط «مجتبی مینوی» و «علی‌رضا حیدری» انجام گرفته است. این چاپ متضمّنِ مقدّمه، نسخه بدل‌ها، توضیحات و فهارس مختلف است. همچنین فرهنگ اصطلاحاتِ اخلاقِ ناصری (فارسی ـ انگلیسی / انگلیسی ـ فارسی) نیز در پایان کتاب آمده است برابرهای انگلیسی اصطلاحاتِ کتاب از ترجمهٔ انگلیسی اخلاقِ ناصری (The Nasirean Ethics) که به وسیلهٔ جی. ام. ویکنز (G. M. Wickens) انجام گرفته، اِستخراج شده است. در چاپ‌های اخیر مقدّمه‌ای از «بزرگ علوی»، نویسندهٔ مشهور و چیره‌دست بر کتاب افزوده شده؛ مطالبِ این مقدّمه عُمدۀً از مقدّمهٔ مرحوم «مینوی» برگرفته شده است.

○○○

□ اگر [آدمی] بر وفقِ مصلحت از روی ارادت بر قاعدهٔ مستقیم حرکت کند، و به تدریج سوی علوم و معارف و آداب و فضایل گراید، و شوقی که در طبیعتِ او به نیلِ کمال مرکوز است او را بر طریقی راست و قصدی محمود از مرتبه به مرتبه می‌آرد و از افق به افق می‌رساند، تا نورِ الهی برو تابد و مجاورتِ ملاءِ اَعْلیٰ بیابد از مقرّبانِ حضرت صمدی شود؛ و اگر در مرتبهٔ اصلی سکون و اقامت اختیار کند طبیعتِ خود او را به طریقِ انتکاس [= نگون شدن] و انعکاس روی به سمتِ اَسْفل گرداند، و شوقی فاسد و میلی تباه مانند شهوت‌های ردّیه که در طبایعِ بیماران باشد با آن اضافت شود، تا روز به روز و لحظه به لحظه ناقص‌تر می‌شود، و انحطاط و نقصان غَلَبه می‌یابد، تا مانندِ سنگی که از بالا به نشیب گردانند به کمتر مدّتی به درجهٔ اَدْنیٰ و رُتبتِ اَخَسّ [= پست‌تر] رسد، و آن مقام هلاکت و بوار [= نابودی] او بود، چنان که گفته‌اند:

«هِیَ النَّفْسُ إِنْ تُهْمَلْ تُلازِمْ خَساسَةً
وَ إِنْ تُبْتَعَثْ نَحْوَ الْفَضائلِ تَلْهَجُ» [= نفس است و چنین، اگر آن را مُهْمَل گذارند دنبالِ فرومایگی می‌رود، و اگر انگیخته گردد به جانبِ فضیلت‌ها، به آن‌ها حریص می‌شود.]

و از جهتِ آن که مردم در بَدْوِ فطرت مستعدّ این دو حالت بود، احتیاج افتاد به معلّمان و داعیان و مؤدّبان و هادیان.

□ چون مردم مدنیٌّ بالطّبع است و معیشتِ او جز به تعاون ممکن نه، چنان که بعد از این به شرح‌تر گفته آید، و تعاون موقوف بود بر آن که بعضی خدمت بعضی کنند، و از بعضی بستانند و به بعضی دهند تا مکافات و مساوات و مناسبت مرتفع نشود؛ چه نجّار چون عمل خود به صبّاغ [= رنگرز] دهد و صبّاغ عمل خود به او، تکافی حاصل بود، و تواند بود که عمل نجّار از عمل صبّاغ بیشتر بود یا بهتر و برعکس، پس به ضرورت به متوسّطی [= واسطه، میانجی] و مُقَوِّمی [= آن چه برای تعیین معادله در بها و قیمت به کار می‌رود، چون پول] احتیاج افتاد، و آن دینار است، پس دینار عادل و متوسّط است میان خلق، لکن عادلی صامت، و احتیاج به عادلی ناطق باقی، تا اگر استقامت متعاوضان به دینار که صامت است حاصل نیاید از عادلِ ناطق استعانت طلبند، و او اعانت دینار کند تا نظام و استقامت بالفعل موجود شود، و ناطق انسان است. پس از این روی به حاکمی حاجت افتاد. و از این مباحثه معلوم شد که حفظ عدالت در میانِ خلق بی این سه چیز صورت نبندد، یعنی ناموس الهی و حاکم انسانی و دینار.

□ علاج جهلِ مرکب: و حقیقتِ این جهل آن بُوَد که نفس از صورت علم خالی بود، و به صورت اعتقادی باطل و جزم بر آن که او عالِم است مشغول، و هیچ رذیلت تباه‌تر از این رذیلت نبود، و چنان که اطبّای ابدان از معالجت بعضی امراض بد و علل مُزمنه عاجز باشند اطبّایِ نفوس از علاج این مرض نیز عاجز باشند، چه با وجود آن صورت کژ متنبّه نشود، و تا متنبّه نشود طلب نکند، و این آن علم بود که: «جهل از آن علم به بود صدبار».

و نافع‌ترین تدبیری که در این باب استعمال توان کرد تحریض این جهل بود بر اِقتنای [= ذخیره کردن] علوم ریاضی، چون هندسه و حساب، و ارتیاض [= ریاضت پذیرفتن، تعلیم گرفتن] به براهینِ آن، که اگر این ارشاد قبول کند و در آن انواع خوضی [= شروع، اشتغال] نماید از لذّت یقین و کمال حقیقت و بَرْد [= آرامش و سکون] نَفَس خبردار شود، و هر آینه انتعاشی [= نشاط] در ذاتِ او حادث گردد، پس چون با معتقداتِ خویش افتد و لذّتِ یقین از آن منفی یابد، شكّ را مَدخلی معیّن شود، پس اگر شرطِ انصاف رعایت کند به اندك روزگاری بر خللِ عقیدت وقوف یابد، و با مرتبهٔ جاهلی آید که جهلِ او بسیط بود، پس به مراسم تعلّم قیام نماید.

□ اُنسِقراطیس [Onesicritus] حکیم گوید: من به سلامت آن کشتی که باد سخت و شدّت آشوب دریا آن را به لجّه‌ای افگند که بر کوه‌های عظیم مشتمل بود و بر سنگ‌های سخت زند امیدوارترم از آن که به سلامتِ غَضْبانِ ملتهب، چه ملاحان را در تخلیصِ آن کشتی مجال استعمال لطائف حیل باشد، و هیچ حیلت در تسکینِ شعلهٔ غضبی که زبانه می‌زند نافع نیاید، و چندان که وعظ و تضرّع و خضوع بیشتر به کار دارند مانند آتشی که هیزم خشك بر او افگنند سورت بیشتر نماید. [سَوْرت = شدّت].

و لَواحق [= ضمایم] که اَعراض اینِ مَرَض بُوَد هفت صنف باشد: اوّل ندامت، و دوم توقّع مجازات عاجل و آجل، و سیم مَقْتِ [= غضب و دشمنی] دوستان، و چهارم اِستهزای اراذل، و پنجم شماتت اعدا، و ششم تغیّر مزاج، و هفتم تألّم بدان هم در حال، چه غضب جنون یك ساعته بود، و امیرالمؤمنین علیّ‌بن ابی‌طالب، رضی‌الله عنه، گفته است: اَلْحِدَّةُ نَوعٌ مِنَ الْجُنونِ لِأَنَّ صاحِبَها یَنْدَمُ فَإِنْ لَمْ یَنْدَمْ فَجُنونُهُ مُسْتَحْکَمٌ [= تندی و خشم گونه‌ای از دیوانگی است، از برای این که شخص خشم گیرنده پشیمان می‌شود، و اگر تأسف نخورد، دیوانگیش استوار است.] و گاه بُوَد که به اِختناق حرارتِ دل ادا کند، و از آن امراضی عظیم که مؤدّی [= راهنما، ادا کننده] باشد، به تلف تولّد کنند.

□ امّا عُجب: و آن ظنّی کاذب بود در نفس چون خویشتن را استحقاق منزلتی شمرد که مستحقّ آن نبود، و چون برعیوب و نقصانات خویش وقوف یابد و داند که فضیلت میان خلق مشترك است از عُجب ایمن شود، چه کسی که کمالِ خود با دیگران یابد، مُعْجَب نبود.

□ و امّا افتخار: مباهات بود به چیزهای خارجی که در معرض آفات و اصناف زوال باشد، و به بقا و ثباتِ آن وثوقی نتواند بود، چه اگر فخر به مال کنند از غضب و نهب [= غارت] آن ایمن نباشند، و اگر به نَسَب کنند، وصادق‌ترین این نوع آن گاه بود که شخصی از پدرانِ او به فضل موسوم بوده باشد، پس چون تقدیر کنند که آن پدرِ فاضلِ او حاضر آید و گوید: «این شَرَف که تو دعوی می‌کنی بر سبیل استبداد [= یگانه، استقلال] مراست نه ترا، ترا به نفسِ خویش چه فضیلت است که بدان مفاخرت توانی کرد؟» از جواب او عاجز آید و شاعر این معنی به نظم آورده است:

«إِنْ اَفْتَخَرْتَ بِآباءٍ مَضَوْا سَلَفاً
قالوا صَدَقْتَ وَ لکِن بِئْسَما وَلَدُوا»

[= اگر افتخار و نازش کنی به آن پدرانت که در روزگار پیشین درگذشته‌اند، ترا گویند: «راست گفتی ولی چه فرزند بدی از ایشان ماند».]

و پیغامبر، علیه‌السّلام، گفته است: لا تَأتونی بِأنسابِکُم وَ أتونی بِأعمالِکُم [= از پدرانتان یاد نکنید و کردارتان را فرا پیش آورید]. و حکایت کنند که یکی از رؤسای یونان بر غلامِ حکیمی افتخار نمود، غلام گفت: اگر موجب مفاخرت تو بر من این جامه‌های نیکوست که خویشتن بدان بیاراسته‌ای حسن و زینت در جامه است نه در تو، و اگر موجبْ این اسپ است که بر نشسته‌ای چابکی و فراهت در اسب است نه در تو، واگر موجبْ فضلِ پدران تو است صاحب فضل ایشان بوده‌اند نه تو، و چون از این فضایل هیچ کدام حقّ تو نیست. اگر صاحب هر یکی حظِّ خویش استرداد کند، بلکه خود فضیلت هیچ کدام از او به تو انتقال نکرده است تا به ردّ حاجت افتد، پس تو که باشی؟

□ تباه‌ترینِ انواع حسد نوعی بود که میان علما افتد، چه طبیعتِ منافعِ دنیاوی از تنگی عرصه و قلّت مجال وضیقی که لازمِ مادّه است موجب حسد باشد، یعنی راغب را بالعَرَض تعلّق ارادت به زوالِ مرغوب او و از غیرْ عارض شود و اگرچه این معنی به نزدیك او با لذّات مرضی نبود. و حکما دنیا را به گلیمی کوتاه که مردی دراز بالای بر خود افگند تشبیه کرده‌اند، چه اگر سر بدان پوشیده کند، پای او برهنه شود، و اگر پای را محروم نگذارد، سر محروم ماند؛ همچنین اگر شخصی به تمتّع از نعمتی مخصوص شود دیگری از آن ممنوع باشد. و علم از این شایبه منزّه است، چه انفاق و خرج از آن، و مشارکت دادن ابنای جنس در نفع از آن، مقتضی زیادت لذّت و کمال تمتّع بُود، پس حسد در آن از طبیعتِ شرّ مطلق خیزد. و بدان که فرق باشد میان غِبطَت و حسد، چه غِبطَت شوق بُود به حصول کمالی یا مطلوبی که از غیری احساس کرده باشد در ذات مُغتبَط [= بر او غبطه برده شده]، بی تمنی زوال آن از او، و حسد با تمنی زوال بود از او. و غبطت بر دو نوع بُود: یکی محمود و دیگر مذموم. امّا غبطت محمود آن بُودکه آن شوق متوجّه به سعادات وفضایل باشد،و

امّا غبطت مذموم آن بُود که آن شوق متوجّه به شهوات و لذّات باشد و حکم آن حکم شره [= آزمندی] بود.

□ و چون مردم به یکدیگر محتاجند و کمال و تمام هر یك به نزدیكِ اشخاصِ دیگر است از نوع او، و ضرورت مستدعی استعانت، چه هیچ شخص به انفراد به کمال نمی تواند رسید چنان که شرح داده آمد، پس احتیاج به تألیفی که همهٔ اشخاص را در معاونت به منزلت اعضای یك شخص گرداند ضروری باشد؛ و چون ایشان را بالطّبع متوجّه کمال آفریده‌اند پس بالطّبع مشتاق آن تألف باشند؛ و اشتیاق به تألف محبت بود.

و جماعتی از قدمای حکما در تعظیم شأن محبّت مبالغتی عظیم کرده‌اند و گفته که: قوامِ همهٔ موجودات به سببِ مَحبَّت است و هیچ موجود از محبّتی خالی نتواند بود چنان که از وجودی و وحدتی خالی نتواند بود، الّا آن که محبّت را مراتب باشد و به سبب ترتّب آن موجودات در مراتب کمال و نقصان مترتّب باشند، و چنان که محبّت مقتضی قوام و کمال است غلبه مقتضی فساد و نقصان باشد، و طریان [= پدیدار شدن] آن بر موجودات به حسب نقصان هر صنفی تواند بود، و این قوم را اصحاب محبّت و غلبه خوانند.

و دیگر حکما هرچند بر تصریح این مذهب اقدام ننموده‌اند امّا به فضیلت محبّت اقرار کرده‌اند و سَریان عشق در جملگی کاینات شرح داده.

و مَحبّتی که از شایبهٔ انفعالات و کدوراتِ آفات منزّه بُود محبّت مخلوق بود خالق را، و آن محبّت جز عالم ربّانی را نتواند بود، و دعاوی غیر او به بطلان و تمویه [= زرواندود کردن، مکر و فریب دادن] موصوف باشد، چه محبّت بر معرفت موقوف بُود، و محبّت کسی که بدو عارف نباشد و بر ضروب انعام متواتر و وجوه احسان متوالی او که به نفس و بدن می‌رسد واقف نه، صورت چگونه بندد؟ بلی، تواند بود که در تَوَهُّم خود بتی نصب کنند و او را خالق و معبود شناسند، پس به محبّت و طاعت او مشغول شوند، و آن را محضِ توحید و مجرّد شمرند. و کَلّا و حاشا [= هرگز چنین نیست]، و مایُؤمِنُ أکثَرُهُم بِاللهِ وَ هُم مُشرِکون [= و بیشتر ایشان به خدای نگرویدند، مگر آنان که شرك ورزیدند. سورهٔ یوسف، آیه ۱۰۶]

□ از اسکندر پرسیدند که پدر را دوست‌تر داری یا استاد را، گفت: استاد را، لِأنَّ أبی کانَ سبباً لِحَیاتیَ الْفانیة، وَ مُعَلّمی کانَ سَبَباً لِحَیاتیَ الْباقیة. پس به قدرِ فضل رتبتِ نفس بر جسم حقّ معلم از حقّ پدر بیشتر است، و باید که در محبّت و تعظیم او با محبّت و تعظیم پدر همین نسبت محفوظ بود، و محبّت معلّم متعلّم را در طریق خیر، شریف‌تر از محبّت پدر بود فرزند را به همین نسبت، از جهت آن که تربیت او با فضیلت تامّ و تغذیهٔ او به حکمت خالص بود و نسبت او با پدر چون نسبت نفس با جسم.

□ و خیانت درصداقت از خیانت زر و سیم تباه‌تر بود و حکیمِ اوّل در این معنی گوید: محبّت مغشوش زود انحلال پذیرد چنان که درم و دینار مغشوش زود تباه شود.

پس باید که عاقل در هر بابی نیّت خیر دارد و حدّ و مرتبهٔ آن باب رعایت کند، پس اصدقا را به منزلت نفسِ خود داند و ایشان را در خیرات خویش شریكْ شمرد، و معارف و آشنایان را به منزلت دوستان دارد و جهد کند که ایشان را از حدّ معرفت به درجهٔ صداقت رساند به قدر امکان، تا سیرت خیر در نفس خود و رؤسا و اهل و عشیرت و اصدقا نگاه داشته باشد.

□ در وصایای افلاطون که کتاب بدان ختم کرده شود: معبود خویش را بشناس و حقّ او نگاه دار، و همیشه با تعلیم و تعلّم باش، و عنایت بر طلب علم مقدّر دار. اهل علم را به کثرتِ علم امتحان مکن بلکه اعتبار حال ایشان به تجنب از شرّ و فساد کن.

بارها اندیشه کن پس در قول آر، پس در فعل آر که احوال گردان است. دوستدار همه کس باش، و زود خشم مباش که غضب به عادت تو گردد. هر که امروز به تو محتاج بود إزالت حاجت او با فردا میفگن، که تو چه دانی که فردا چه حادث شود. کسی را که به چیزی گرفتار شود معاونت کن مگر آن کس را که به عملِ بدِ خود گرفتار باشد. تا سخن متخاصمان مفهوم تو نگردد، به حکم ایشان مبادرت منما. حکیم به قول تنها مباش بلکه به قول و عمل باش، که حکمتِ قولی در این جهان بماند و حکمت عملی بدان جهان رسد و آنجا بماند. اگر در نیکوکاری رنجی بری رنج بنماند و فعل نیك بماند، و اگر از گناه لذّتی یابی، لذّت بنماند و فعل بد بماند.

مأخذ: اخلاق ناصری، خواجه نصیرالدّین طوسی، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی (و) علی‌رضا حیدری، انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۶، ۶۱۹ ص.

## بیداری فراق

امروز ناز جفاهای رفته خواست
عذری که او نخواست، تبسّم نهفته خواست

من بندهٔ نگه که به صد شرح و بسط گفت
حرف عنایتی که تبسّم نگفته خواست

از نوك غمزه سُفته شد و خوب سُفته شد
درهای راز هم که نگاهش نَسُفته خواست

لُطف آمد و تلافی صد ساله می‌کند
خشم ارچه کرد هرچه دراین یك دو هفته خواست

بارد به وقتِ خود همه بارانِ التفات
ابر عنایتی که ریاضی شکفته خواست

دل را نوید، کآتشِ خویِ تو، پاك سوخت
خار و خسی کش از سرِ آن کوی رفته خواست

شُکر خدا که مُرد به بیداریِ فراق
وحشی، کسی که دیدهٔ بختِ تو خفته خواست

از: وحشی بافقی

# محتشمیه

حسن نیّر تهرانی

شاعر را گویند که بگو! گوینده می‌تواند احساس، عاطفه، ذوق، اندیشه، لطف طبع، غم، فرح، ممدوح، روح هماهنگ شاعر با نظم طبیعی جهان باشد؛ ویا هاتفی از درون ویا از آنجاکه ندانیم کجاست، ولی اغلب شاعران با آوای او آشنایند و بر اهل فن، این مطلب به حقیقت پیوسته که «شاعر» با گوینده ـ یا گویندگان ـ خودی است و «ناظم» با صنعت، سروکار دارد، و فرق است میان این و آن.

و بعد: محتشم، شاعرِ غزل‌سرا و مداح خاندان صفویه و استادی در ساختن «مادّه تاریخ» که با مرگ برادر، افسرده وملول گردید، در چه حال و هوائی قرارگرفت؟ آنگاه که غم جانکاه از دست دادن برادر، او را فرو کوفت و به مرثیه‌سرائی رو آورد ـ و قدرت خود را در فن رثاء دریافت ـ درچگونه حالاتی می بود و روزگار خود را در چه شرایطی سپری می‌نمود؟ و درآن حالات و شرایط، شاعر، گوش به پیام کدام گوینده سپرد که: «مرثیهٔ حضرت امام حسین را چنان گفته که اگر شعرش منحصر بهمان باشد، او راکافی است» (عرفات‌العاشقین) و باید مراجعه شود به «ریحانة‌الادب» و سایر کتب تراجم که شاید با آن گوینده نهانی، آشنائی پیدا کنیم.

در دو سال پیش، در خاطر چنان می‌گذشت که برای «ادبستان» بنویسم: درکِ عظمت مصیبتِ سیّدالشهداء(ع) و سوزش دل و جان، دردرون محتشم ـ همان محتشم مدیحه‌سرا ـ حالتی رفت که خامه‌اش درد آفرید و بر جانها آتش ریخت. آیا در آن «حال» با گوش جان نشنید که آن «بضعة البتول» می نالد که «این کشتهٔ فتاده به هامون حسین تست»؟ و شاید در همان «دَم» با چشم دل دید که «سرهای قدسیان همه بر زانوی غم است» و اذن یافت که درحریم قدس عزای حسینی وارد شود و برای این ورود و آن «دَم» کیمیا اثر و سرایهٔ آن بندهای بلند است که هر شب جمعه، «محلهٔ محتشم» ـ در کاشان ـ پذیرای زائرین معتقد است. ترکیب بند او، چهار قرن است که کتیبه شده بر در و دیوار هر عزاخانه و حسینیه و تکیه و سقاخانه؛ و درزمان ما، زینت بخش حجلهٔ شهدای راهیان کربلا! و دیده‌ایم و می‌بینیم که چگونه معتقدین از آن کتیبه‌ها، تبرك می‌جویند و بجای لبان محتشم بر ابیات جانگدازش بوسه می‌زنند.

در ادبستان شماره (۳۲) آمده بود: «...محتشم کاشانی چون غزلیاتی می سرود بر آن شدکه از سرودن شعر به نان و نامی دست یابد و برای رسیدن به این هدف چون دیگر قصیده سرایان، قصیده‌ای در مدح سلطان سرود و راهی دربار شاه طهماسب اول شد. سلطان صفوی... قصیده‌اش را نپذیرفت واو را تشویق به سرایش اشعار و مدایح مذهبی کرد. محتشم که از مرگ برادر اندوهناك بود و در این باره نیز مرثیه‌ای سروده بود بر آن شد که ترکیب بند رثایی در مصیبت سرور شهیدان بسراید».

این مطلب که سلطان، قصیده‌اش را نپذیرفت از دروغ‌های تاریخی مؤلف «عالم آرای عباسی» است و از آن چشمه آب می‌خورد و متأسفانه به کتاب ارزنده «نگرشی به مرثیه‌سرایی در ایران» (عبدالرضا افسری کرمانی) ـ چاپ مؤسسه اطلاعات ـ نیز سرایت کرده است، البته در آن کتاب، مأخذ خبر (عالم آرای عباسی) نشان داده شده است.

برای توضیح مطلب و بیان مستدل و جامع آنچه که سبق ذکر یافت، یادداشت‌ها و مدارکی تهیه شده بود، ولی فرصت از دست بشد و اینك که درجِ ترکیب بند «نیاز اصفهانی» را مناسب یافتم، چند نکته را یادآور می‌شود:

آقای «محمود رکن» درمعرفی آن ترکیب بند رثایی ـ در مقالهٔ «محتشم و فن رثاء» ـ سنگِ تمام گذاشته و آن را «چون آب زلال و گوارایی در جامی بلورین و شفاف» برای تشنه‌لبان دانسته‌اند و از نظر هنری، صنعت شعری و ادبی، رسایی و شیوایی، تجسم عینی عظمت حادثه، تحت تأثیر قرار دادن عواطف و احساسات رقیق شنونده، آن را سرآمد مراثی می‌دانند و با بیان این که «بسیاری از شعرای مرثیه‌سرا به اقتفای او شعر سروده‌اند که جزتعداد اندکی در بلندی به پایه او نرسید» حقاً که حق مطلب را ادا کرده و برای رمز موفقیتِ «اثر پرارج» او، عوامل عیانی چند را ذکر کرده‌اند و با آن ترکیب‌بند ـ آنطور که باید و شاید ـ برخورد شایسته داشته‌اند، ولی با «محتشم»...؟!

*

محتشم، پیش از زمان «طهماسب اول» به نان و نام رسیده بود و با مدایحش برای خاندان سلطنتی، و با ارسال قصایدش به «هند» ـ با میانه بودن برادرش ـ و رسیدن جوایز از دارالامان هندوستان، و با کارگاه پررونق «شعربافی» خود ـ درکاشان ـ درکمال عزّت و نامداری و احتشام می‌زیسته است.

کار اصلی محتشم، سرایش مدح است نه مرثیه، و اگر درمدح سلاطین و... و «پریخان خانم» (دختر شاه طهماسب) قصایدی دارد، ولی بر این امر واقف بوده که برای رسیدن به «نام» بایستی سرْ برآستانِ موالی خویش بساید و نمونه: «چهارده بند» او درمدح ثامن‌الائمه ـ حضرت علی بن موسی الرضا(ع) ـ و اگر نام وی برای همیشه باقی است، از برکات رثای او برای حضرت سیدالشهداء(ع) می‌باشد.

چنانچه مروری داشته باشیم بر دیوان محتشم، با نگاهی به قصاید و مدایح او از یکسو، و توجه به نقل صاحب «عالم آرای عباسی» از سوی دیگر، به این نتیجه خواهیم رسیدکه شاعرِ نافرمان، نهی شاه را نادیده می‌گیرد و قصایدی در مدح او می‌سراید که صاحبان تراجم درفصل «ممدوحین محتشم» جایگاه ویژه‌ای برای شاه طهماسب اختصاص می‌دهند.

محتشم در یك قصیده ۴۴ بیتی گوید:

الا ای خسرو روی زمین کاسباب حفظ تو
اگر نبود زمین با هفت گردون جاودان لرزد

(دیوان محتشم، چاپ سوم، ص ۱۴۷، کتابخانه سنائی، ۱۳۷۰ش)

و با این مطلع:

صد شکر کز شفای شهنشاه کامران
نو شد لباس امن و امان دربر جهان

قصیده‌ای سروده (۶۷ بیت) که در ادامه گوید:

طهماسب پادشاه که پیش درش بهاست
صد پاسبان همه ملك و پادشاه و خان

(همانجا، ص ۱۵۲ـ ۱۴۹)

و در قصیده‌ای دیگر ـ با ۱۸ بیت ـ آورده است:

تا بدن دستگاه جان باشد
دست دست خدایگان باشد

تا آنجا که گوید:

میرسد مطلعی دگر که چه زر
در بلاد سخن، روان باشد

و با تجدید مطلع، در ۵۷ بیت دیگر به مدح می‌پردازد که مقطع آن، چنین است:

کمر خدمت تو بندد چرخ
تا بر افلاك، کهکشان باشد

(همانجا، ص ۱۵۵ ـ ۱۵۳)

*

اگر گفته مورخین و تذکره نویس‌ها، مایهٔ استنباط ادیبان و مقاله‌نویسان و... است، آیا یك «قول» کافی است و از سایر «اقوال» بی نیازند؟ آیا کلام صاحب «عالم آرای عباسی» به حدّ تواتر رسیده یا خبر واحد است؟ آیا مدایح مذکور را جامع دیوان محتشم از پیش خود ساخته است؟ اگر امر «طهماسب پادشاه» به میرزاقاسم گونابادی (قاسمی) را برای سرودن شاهنامه در اسناد متعدد دیده شود ـ که شهنشاه نامه‌ای است پُر از مدح شاه طهماسب ـ نباید به گفتار مؤلف «عالم آرای عباسی» با نظر تردید بنگریم؟ [ر.ك. «حسن بیگ روملو» (احسن التواریخ) و «عبدالنبی فخرالزمانی» (تذکره میخانه) و...].

«آن دیباچهٔ دیوان نکته‌دانی و آن بلبل گلبن نشین معانی [قاسم گونابادی]... در مثنوی گفتن فرید زمان و نادرهٔ دوران خود گردیده و در بحر شاهنامه حسب‌الحکم جمجاه انجم سپاه... شاه طهماسب حسینی صفوی، «شهنشاه‌نامه» نظم کرده است... درآن مثنوی داد سخنوری داده... عدد ابیات آن ۹ هزار بیت است...».

(ملاعبدالنبی قزوینی، تذکره میخانه، به تصحیح احمد گلچین معانی، چاپ سوم، ص ۱۷۰ ـ ۱۶۹)

«قاسمی» امر شاه را اطاعت میکند و درآن مثنوی ـ در ستایش شاهی که مخالف مدح خود بوده ـ ابیاتی درمدح آن «رحمت آسمانی» می‌سراید که «اشعار معاصران خود بر طاق نسیان نهاده» و «شاه گیتی‌پناه» حکمی برای سرودن کتاب «کارنامه» ـ در بحر لیلی و مجنون ـ صادر میکند که «قاسمی» درعرض سه هفته، هزار و پانصد بیت بر بیاض می برد!

ابیاتی در مدح شاه از شاهنامه مذکور:

بیا ساقی ای خضر راه مراد
سکندر بدانش سلیمان بداد
ثریا سریر فلك بارگاه
گل باغ اقبال، طهماس شاه
فلك پای تختش ز اقبال و بخت
گدایان او صاحب تاج و تخت
قباد احترام فریدون حشم
سفال سگان درش جام جم
برحمت بر اهل زمین و زمان
بود آیت رحمتی ز آسمان
و... و...

و درآخر: دانسته نشد که چرا آن زمان که عبدی‌بیك (نویدی شیرازی) کتابی می‌سازد با پنج هزار بیت مشتمل بر پنج بحر مثنوی (موصوف به جنات عدن) ـ دربارهٔ عمارات سلطنتی شاه طهماسب، در قزوین ـ او را نفرمودند: ذوق و شعر خود را درخدمت خاندان عصمت و طهارت قرار ده و از آنان صله دریافت کن! [ر.ك. تکملة الاخبار].

این بود مجملی از یك مفصل.

# اساس کعبه به تاراج شام رفت

در ادبیات فارسی، سوگنامه‌های بی‌شماری می‌توان یافت که در غم از دست دادن عزیزان سروده شده است و سرایه این نوع منظومه‌ها از دیر باز در میان سخنوران پارسی گو متداول بوده که اگر مراثی موجود در دفاتر و جنگ‌ها و دواوین ـ خطی و چاپی ـ گرد هم آید، کتاب‌ها خواهیم داشت که نوگویان و معاصرین می‌توانند با اسلوب متین و ظرایف خاص فن رثاء، بهتر و بیشتر آشنا شوند.

مراثی مذهبی

این گونه مراثی، چون از باورهای دینی گویندگان، مایه گرفته و از تار و پود «جان» بر آمده، در جان دیگران خوش نشیند و در جامعه مذهبی، جایگاه ویژه دارد. پذیرش و قبول این گونه مراثی و حفظ و ضبط و ثبت آنها و نیز اثری که بر احساسات و عواطف مخاطبین باقی می‌گذارد، در اوج گیری هنر و فن رثاء، موثر بوده تا آنجا که گاه یك بیت غمگنانه، دل «مرغ هوا و ماهی دریا کباب کرد».

*

نیاز اصفهانی (جوشقانی) ترکیب بندی در رثای امام حسین ـ علیه السلام ـ ترتیب داده که به مناسبت ایام (پس از معرفی شاعر) به نظر ناظران می‌رسد.

در مقدمهٔ دیوان «نیاز» آمده است: «نیاز جوشقانی از شاعران لطیف طبع نخستین نیمه قرن سیزدهم هجری است که در انواع شعر، دستی به نیرو داشته ولی در غزل سرائی، هنرشاعری او بیشتر آشکار می‌شود. نامش «سید حسین» و از سادات طباطبائی است... در قصیده‌ای به مدح امیرالمومنین علی علیه‌السلام، نسب خویش را یاد [کرده است]. مولد وی قصبه جوشقان، ناحیتی میانه کاشان و اصفهان است، لیکن چون بخشی از عمرخویش را در شهر اصفهان گذرانیده، برخی وی را «نیاز اصفهانی» نامیده‌اند.... یکی از اجداد وی «میرشاه تقی جوشقانی» [است] که مردی خوشنویس و سخن سرا و صاحب فضیلت بوده، در خدمت صفویان می‌زیسته است».[۱]

آقای «احمد کرم»، مجموعهٔ اشعار «نیاز» را «دیوان نیاز جوشقانی» نامیده است. و «مرحوم دکتر خیامپور» در فرهنگ خود ـ اشتباهاً ـ سید حسین طباطبائی را با دو عنوان «نیاز اصفهانی» و «نیاز جوشقانی» معرفی نموده است.[۲]

«ابن یوسف» در باره وی می‌نویسد: «نیاز تخلص سید حسین اصفهانی است... از احفاد «میرشاه تقی جوشقانی» است که وی از مشاهیر محرمان شاه سلیمان صفوی بوده، راوی گروسی که وی را معاصر بوده در باره او گوید در سلك طلاب علوم در شهر اصفهان به تحصیل معارف مشغول است، خط نسخ را پاکیزه می‌نویسد، طبع خوشی دارد... در دیوان «نیاز» مدایحی از امام زمان(ع) و فتحعلیشاه موجود، و مسلم است که در نیمه نخستین قرن سیزدهم هجری زندگانی میکرده و جز اینکه در اینجا گفته شد از شرح حال وی خبری نیافتم».[۳]

صاحب «طرایق الحقایق» در باره «نیاز» آورده است: «سید حسین نیاز ـ عمدة السادات سید حسین از سادات طباطبائی... دُرّ معانی را با سلیقه مستقیم و طبع سلیم نیکو سُفتی. در شعر، تخلصش «نیاز» و از نیازمندان کوی معارف و ارباب نیاز است و این ابیات جرعه‌یی از سبوی اوست:

دل پریشان به خم طره او شد آری
در چنین تیره شبی جای پریشانی بود

---

نیست معلوم که دلها زغم او چون شد
این قدر هست که پر خون شده دامانی چند

---

بیقدریم نگر که به هیچم خرید و من
شرمنده‌ام هنوز خریدار خویش را

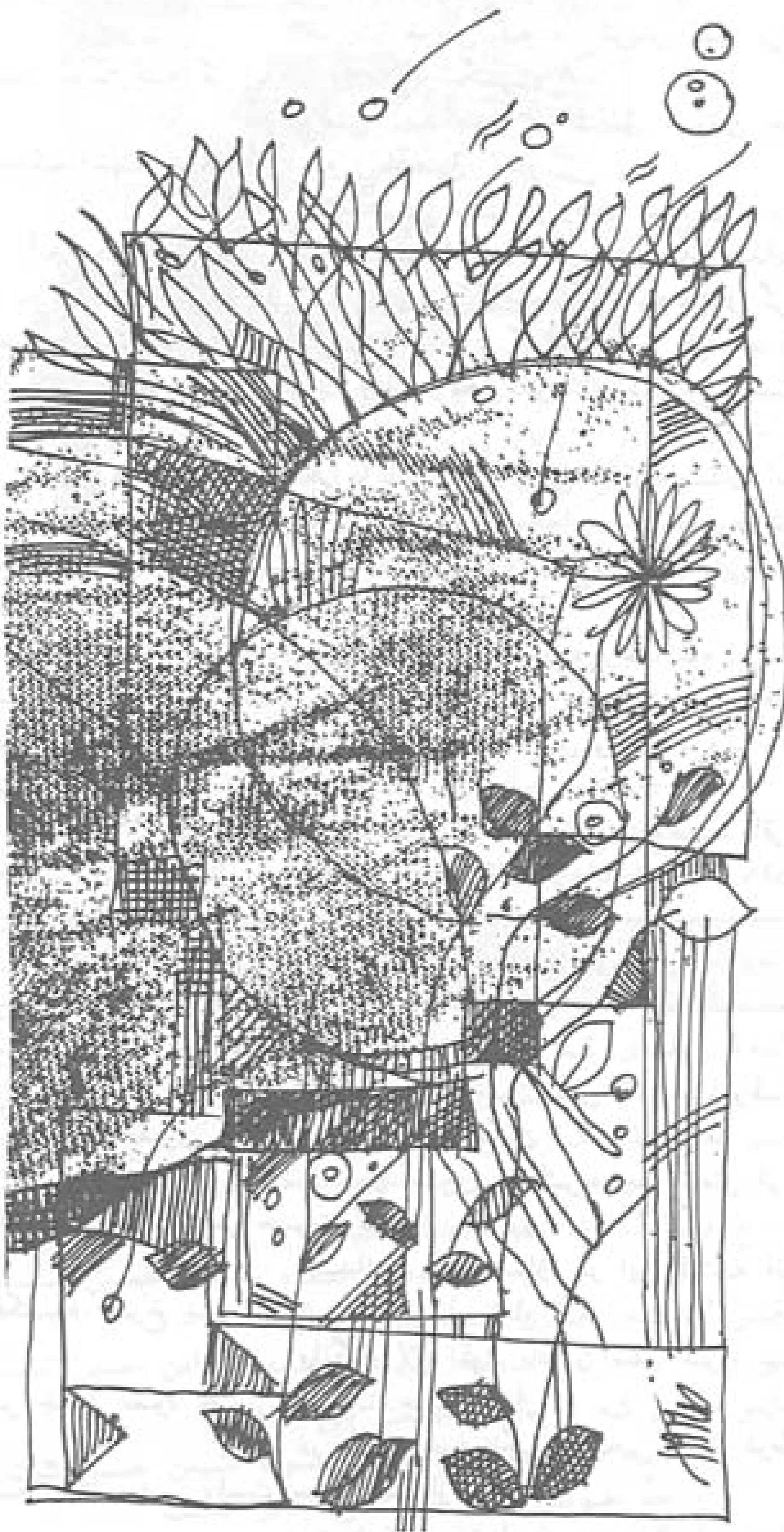
---

بگو چگونه فروشم غم ترا به دو عالم
که شادی دو جهان دادم و غم تو خریدم

---

شانه کمتر زن که ترسم تار زلفت بگسلد
تار زلف تو است اما رشته جان منست».[۴]

صاحب «حدیقة الشعراء» او را «جوشقانی» خوانده و آقای «عبدالحسین نوائی»



در حاشیه مطلب او، چنین نوشته‌اند:

«احمد بیك گرجی، نام وی را «حسن» نوشته و توضیح داده که درسلك طلبه است و در علم فقه و منطق و معانی و بیان مربوط است... خیالاتش [اشعارش] را بر من می‌خواند (تذکره اختر، ص ۲۱۰) «بسمل» صاحب تذکره دلگشا و محمود میرزا هم او را «حسن» نوشته‌اند. ولی هلاگومیرزا [مؤلف تذکره خرابات] نام او را «حسین» ضبط کرده و نوشته که در دارالسلطنهٔ اصفهان مکرر ملاقات ایشان روزی شد (ص ۱۹۶)... اختر، شرح حال این شاعر را در زیر عنوان «نیازی اصفهانی» آورده و محمودمیرزا نیز عیناً از اختر برداشته و تخلص شاعر را «نیازی» ضبط نموده (سفینة المحمود، ج ۱، ص ۳۳۲)...».[۵]

غزلی از دیوان نیاز

آخر ای عشق که افتاده به عالم خبرت
بجز از کشتن عشاق چه باشد هنرت
ای که بر ساحل امنی و امان، نیست چرا
آخرت از غرقهٔ دریای محبت خبرت
ای رخت قبله جان خاك درت کعبه دل
روز من گشته سیه از دل همچون حجرت

شاخ گل روید از آن خاك كه بر وی گذری
بوی جان آید از آن راه كه افتد گذرت
گو بكش تیغ كه در پای تو اندازم سر
گو بزن تیر كه تا سینه نمایم سپرت
بارها گفته‌ام ای شوخ در آئینه مبین
صورت خویش كه از خویش كند بی‌خبرت
باز گویم كه گر این روی دلارا نگری
رحمی آید بدل از عاشق خونین جگرت
میچكد شهد نبات از چه ز اشعار نیاز
گفته حرفی مگر از وصف لب چون شكرت

آنچه در وصف «نیاز» در «مجمع الفصحاء» (رضا قلیخان هدایت) و «ریحانةالادب» (محمد علی مدرس) و «تذكره انجمن خاقان» (راوی گروسی) آمده، همانند است و ظاهراً همگی روایت «راوی گروسی» را نقل كرده‌اند. در هیچ یك از منابع و مآخذ، تاریخ تولد و وفات و محل دفن شاعر ذكر نشده است.

*

از دیوان «نیاز» یك نسخه خطی در تملك آقای كرمانی (ساكن جوشقان) است كه این اطلاع مربوط به چندین سال پیش است و نسخه‌ای دیگر متعلق به كتابخانه مجلس شورای اسلامی است كه تركیب بند «نیاز» مندرج در دیوان چاپی، با نسخه اخیر، مقابله شد.

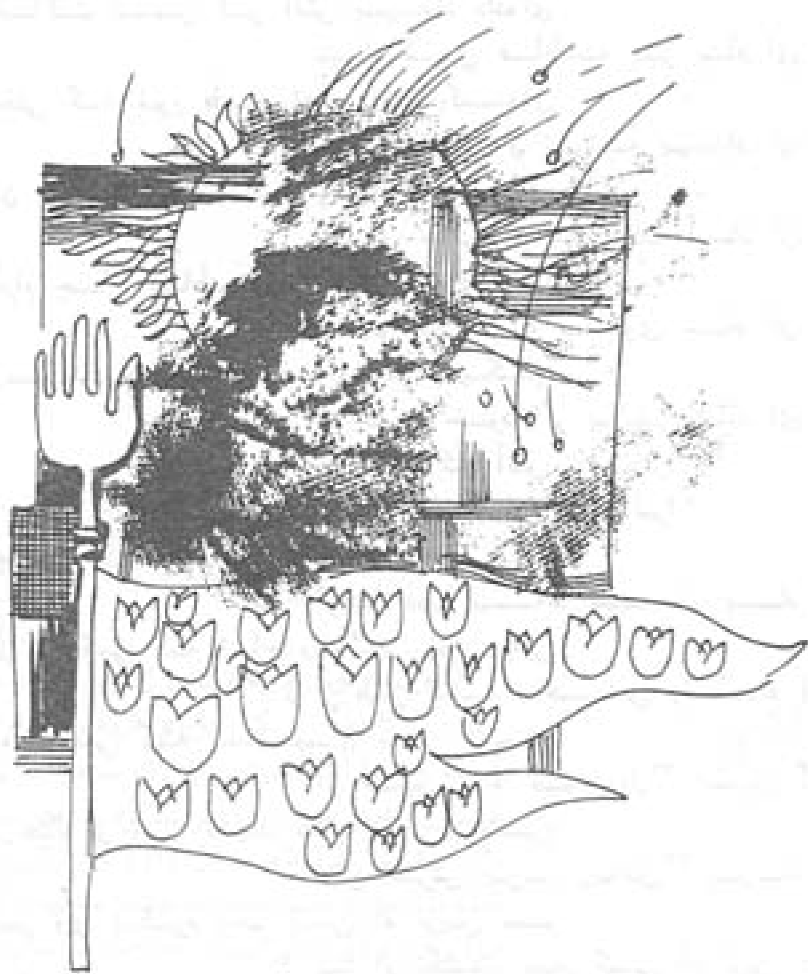
نسخه كتابخانه مجلس، بنام «دیوان نیاز اصفهانی» درجلد سوم فهرست آن كتابخانه، معرفی شده است. این نسخه شامل ترجیع بند و تركیب بند و قصاید و غزلیات است كه بدون هیچگونه ترتیبی با خط نستعلیق نوشته شده و در حدود دو هزار بیت است.

نودونه (۹۹) غزل از آثار نیاز در «دانشنامه»، اثر حاج شیخ محمد باقر الفت اصفهانی، با شرح حال وی به قلم مرحوم جلال همائی، به چاپ رسیده است.[۶]

## تركیب بند نیاز اصفهانی

شد شام و چرخ چون سر ببریده‌ای ز تن
غلطان میان خون شفق گشته غوطه زن
یا همچو مغفری كه بخون گشته سرنگون
یا چون سری كه كرده جدا تیغش از بدن
گفتم بخویش از سر حیرت كه از چه رو
پیداست رسم تازه در این كهنه انجمن
افكنده چرخ یوسف خورشید را بچاه
وانگاه لاله گون بخون شفق كرده پیرهن[۷]
پر خون نمود چون زكریا چرا كنار
در طشت خون مگر سر یحیی است غوطه زن
نه نُه سپهر راست سر رسم ارتباط[۸]
نه هفت مرد راست سر وصل چار زن
پیدا شد از میان شفق ناگهان هلال
گلگون چو ذوالفقار امیر عدوشكن[۹]
یا پُر ز خون ركاب شه دین كه آسمان
چون ذوالجناح بسته به پهلوی خویشتن
گلگون قبای آل عبا فخر عالمین
در خاك و خون فتادهٔ كرب و بلا حسین
ای سوز سینه بازترا این اثر كه داد
وی آتش نهفته ترا این شرر كه داد
ای سیل اشك[۱۰] از دل خون گشته میرسی
از حال شاه تشنه لبانت خبر كه داد
افلاك را پیالهٔ عشرت كه زد[۱۱] بسنگ
آفاق را نوالهٔ لخت جگر كه داد
در بَر و بحر قصّه این ماجرا كه برد
افغانشان بجانب گردون گذر كه داد
در جام عیش زهر الم ناگهان كه ریخت
در دست چرخ ساغر غم بی‌خبر كه داد
فرمان ناله را بدیار الم كه خواند
دامان گریه را بكف چشم‌تر كه داد
آه این سخن بخدمت خیرالنسا كه گفت
آه این خبر بحضرت خیرالبشر كه داد
كز تیغ ظلم غرقه بخون شد حسین تو
گردید سر جُدازتن نورعین تو
چون روبسوی كعبه بیت الحرام كرد
در خون دیده كعبه و زمزم مقام كرد
هر جا قدم نهاد مصیبت پدید شد
هر جا گذر نمود قیامت قیام كرد
از اشك قاصدی سوی یثرب روانه كرد[۱۲]
وز حال زار خویش بجدّش پیام كرد
كای مصطفی مرا زجناب تو دور كرد
گردون كه بهر كشتن من اهتمام كرد
در كام اهل بیت تو از روی كینه ریخت
هر زهر را كه ساقی دوران بجام كرد
كین فلك تمام نگردید تا كه خصم
بیداد را بعترت پاكت تمام كرد
آخر اساس كعبه بتاراج شام داد[۱۳]
دوران كه صبح آل نبی را چو شام كرد
از این حدیث دیدهٔ گردون[۱۵] چو آب شد
جانها گرفت آتش و دلها كباب شد
چون شاه دین هوای شهادت بسر گرفت
تاج سعادت ازسر خود چرخ برگرفت
گیتی كمیت تیز تكش را كشید تنگ
دست قضا عنان و ركابش قدر گرفت
از سوز آه خیمه‌نشینان زشش جهت
یكباره هفت خیمهٔ افلاك در گرفت
پس رو بقبلگاه[۱۶] ستمدیدگان نهاد
با اشك و آه بر سر هر یك گذر گرفت
هر شمع آه بر سر لب تشنه‌ای بسوخت
هر طفل اشك جسم شهیدی ببر گرفت
گاهی به پیش پیكر شاهی زپا فتاد
گاهی زتخت خاك سری تاجور گرفت
گاه از سر پسر زبرادر سراغ كرد
وز جسم یكدگر خبر از یكدگر گرفت
آمد بسوی معركه آنگه خطاب كرد
كرد این خطاب و دیدهٔ حق بین پر آب كرد[۱۷]
از هر كنار[۱۸] توسن بیداد تاختید
تا خاندان فاطمه ویرانه ساختید
خواندید از حجاز مرا جانب عراق
وانگاه پرده‌های مخالف نواختید
گردید گر به بیعت من نامه‌ها روان
شمشیرها بكشتن من از چه آختید
دادید بَهر آب چرا خاك ما بباد
دلهای ما زحسرت آتش گداختید[۱۹]
گردید سرنگون علم شرع مصطفی
وز كین لوای كفر به عالم فراختید
گردید ظلم و شرم نكردید از خدا
خوش حق اهل بیت پیمبر شناختید
پس گفت این حدیث و كسی ره باو نبرد
درخون طپید و با جگر تشنه‌جان سپرد
از پشت زین بخاك چون خورشید دین نشست
برخاست شورشی كه فلك بر زمین نشست
از شش جهت بلند شد آهی كه دود آن
بر طاق منظر فلك هفتمین نشست

افلاک را سرشک مصیبت زسر گذشت
ایّام را غبار الم بر جبین نشست
آن بی‌حیا که سینهٔ او جای کینه بود
بر سینهٔ شریف امام مبین نشست
خونی بخاک ریخت که در چرخ چارمین
در خون دیده عیسی گردون نشین نشست
برخاست طرفه گردی از این تیره خاکدان
بر روی ساکنان بهشت برین نشست[20]
گلهای لاله رنگ زدامان بدیده ریخت[21]
این خار غم چو در دل روح‌الامین نشست
شد وحشتی که شورش محشر زیاد رفت
وز آن بنای هستی عالم[22] بباد رفت
درخون چو نور دیدهٔ زهرا طپیده شد
از بهر گریه چرخ سراپای دیده شد[23]
بر باد داد تازه گلی صرصر نسیم
کز آن هزار خار بدلها خلیده شد
شد منخسف مهی که از آن هر ستاره‌ای
خونابه‌سان زدیدهٔ گردون چکیده شد
هم روی آفتاب از این غصّه تیره گشت
هم قامت سپهر از این غم خمیده شد
یعقوب را زگریه دگر دیده گشت تار
پیراهن صبوری یوسف دریده شد
پس شد زروی کینه سگی چند شیرگیر
بنمود نسل شیر خدا را زکین اسیر
گشتند چون گروه اسیران شترسوار
از یکدگر گسست قطار فلك مهار
هر یك بنات فاطمه گریان به هودجی[24]
مانند کوکبی شده از برجی آشکار
جز طفل اشك پاك در آن رهگذر نکرد
از مرحمت ز روی یتیمان کسی غبار
بگذشت خیل اشك[25] زهفت آسمان چو گرد
بر حربگاه قافله بیکسان گذار
از هر کناره دید اسیری به هر میان[26]
از هر میانه[27] دید یتیمی بهرکنار
تنها بخاك مانده طبان آسمان صفت
سرها به نیزه گشته بلند آفتاب‌وار
رفتند از این مشاهده از خود چنانکه رفت
از خاکیان سکوت وز افلاکیان قرار
نزدیك شد که خیمه زنگاری سپهر
از تند باد غم شودش پاره پود و تار
زینب چو جسم پاك برادر نظاره کرد
کرد این خطاب و پیرهن صبر پاره کرد
کای تشنه لب بسوی که بعد از تو رو کنم
جویم کرا که درد دل خود باو کنم
گر پرسد از تو دختر زارت چگویمش
روزی که در مدینهٔ جدّ تو رو کنم
یعقوب جُست گمشدهٔ خویش را و من
در حیرتم تو را بکجا جستجو کنم
غُسلت نداد کس که به نعشت کند نماز
جز من کز آب دیده دمادم وضو کنم
دردا حدیث درد و غمت کم نمی‌شود
تا روز رستخیز اگر گفتگو کنم
دردی ندیده جان که توان کرد چاره‌اش
زخمی نخورده دل که توانم رفو کنم
خاکم بسر که می‌برم این آرزو بخاك
روزی که خاك پای تو را آرزو کنم

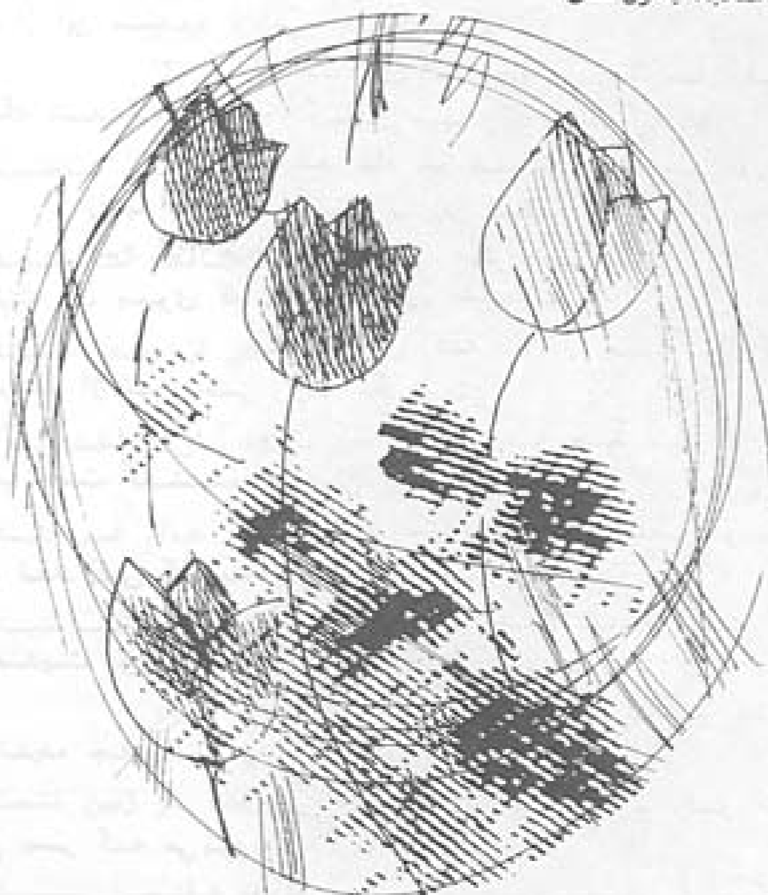


چون کرد با برادر خود قصّه را تمام
رو در مدینه کرد که یا سیّد انام
این شاه سر جدا شده از تن حسین تست
این سینه چاك ناوك دشمن حسین تست
این نور نخل طور تجلّی که شد ازو
کرب و بلا چو وادی ایمن حسین تست
این لاله‌گون قبای که جبریل از غمش
شال عزا فکنده بگردن حسین تست
این جسم پاره پاره که زهرا به ماتمش
صد پاره جامه ساخته بر تن حسین تست
این شمع جانگداز که اندر مصیبتش
از آه شعله‌ها شده روشن حسین تست
این پیکر کشیده بخون کز برای او
خونها زدیده رفته بدامن حسین تست
این طایر حرم که ز پیکان شست کین
درخاك و خون نموده نشیمن حسین تست
با جدّ خویش گفت چو لختی زسر گذشت
رو کرد سوی فاطمه کای بانوی بهشت
باز آی و حال یوسف گل پیرهن نگر
پیراهنش بجسم شریفش کفن نگر
بر تخت خاك خفته سلیمان دین ببین
از کین باو معاملهٔ اهرمن نگر
آن تن که بود زینت دامان مصطفی
در کربلا بدامن خاکش وطن نگر
آن سر که بود شانه[28] کشش دوش تو ز مهر
چون مهر سر برهنه بهر انجمن نگر
بگشا نظر بحال شهیدان جدا جدا
از تیغ کین جدا سرشان از بدن نگر
بیرون بیا زخلد و نظر کن بکربلا
ما را اسیر درد و قرین محن نگر
از ناله بانك نوحه به هفتم فلك فکند
در گریه[29] مرغ و ماهی و جن و ملك فکند
کارت جفا و رسم تو بیداد ای فلك
بیداد تا بچند کنی داد ای فلك

خـاکت بسـر کـز آتش بـیداد داده‌ای
بنیـاد نسـل فـاطمـه بـر بـاد ای فـلك
نخلی کـه نور طـور تجلّی است کنده‌ای
از ریشـه‌اش ز تیشـهٔ بیـداد ای فـلك
آن خانه‌ای کـه کعبه ازآن داشتی شـرف
کـردی خـراب خـانـه‌ات آبـاد ای فـلك
آرام جـان فـاطمـه را کـشتـه‌ای وزان
غـمین نگشتـهٔ نشـوی شـاد ای فـلك
رسم مـدارِ خـویش فـرامـوش میکـنی
از جـور خـود اگر بکـنی یـاد ای فـلك
نـزدیك آن رسید کـه آتش زنم تـرا
سـوزِ درون خـویش بجـان افکنم تـرا
چـون در بسیط خـاك ز بیـداد خصم داد
گردون دون بسـاط سلیمـان بباد داد[30]
از بی کسی بـه تـاج و نگینش درآن زمین
از هـر کـنـاره اهـرمـنی را طمـع فـتـاد
آه از دمی کـه بست میـان بهـر کشتنش
آن ظـالمی کـه خـون دل[31] آسـمان گشـاد
درخـاك و خون کشید تنش خـاك بـرِ سـرم
ازتن سُرش بُرید زبانش[32] بـریـده بـاد
بـر وی نکـرد رحم کـسی آه ازین ستم
بـا او نگشت یـار کسی آه ازین عنـاد
زخـمش بغیـر رشتـهٔ پیکـان نـدوخت
آبش بغیـر دیـدهٔ گریـان کـسی نـداد
یـا بستری ندید کـه بر روی خـاك خفت
یـا بالشی نیـافت کـه بر نیزه سر نهاد[33]
تـا روز رستخیـز شکـایت اگر کنم
زین ظلم بی‌حساب سخن مختصر کنم[34]
ای چـرخ خاك بـر سر خورشید و اخترت
بی سر فتاده اختر دین خـاك بـر سـرت
درحیـرتم چـرا ننمـودی زغـصـهٔ چـاك
این جـامـهٔ کبـود کـه بـودست در بـرت
تـا کی خمیده قـامتی ای چـرخ چنبـری
درهم چـرا نمی‌شکـنـد چـرخ و چنبـرت
افتـاده اختـران امـامـت بخـاك و خـون
از دیـده جـای اشـك فتد کـاش اخترت
بگسست چـونکه لنگر ایمـان گسستـه بـاد
ای زورق زمـانـه ازیـن بـعـد لـنـگـرت
ای صبح، سینه چـاك نمودی مگـر بیاد
آمـد ز چـاك زخم عـزیـز پیمـبـرت[35]
یـا مصطفی بـه وادی کـرب و بـلا گذر
درخـاك و خـون ببین بـدن نـاز پـرورت
این شاه سر جدا شده از تن حسین تست
پـروردهٔ کنـار تـو نـور دو عین تست
کاش آن زمان فلك چو زمین سرنگون شدی
وین نه حباب غـرقـهٔ دریـای خـون شـدی
کـاش آن زمـان مقـرنس زنگـاری سپهـر
از تـنـد بـاد حـادثـه یکسـر نگـون شـدی
کـاش آن زمـان زمین و فلك عکس یکـدگر
آن بی‌مـدار گشتی[36] واین بی‌سکـون شـدی
کاش آن زمان ز اوج فلك تـا حضیض خاك
از مـوج فتنه غـرقـهٔ دریـای خـون شـدی
کـاش آن زمان کـه کرد غـروب آفتاب دین
رخسـار مهـر و چهـرهٔ مـه قیـرگون[37] شدی
کـوتـه نیـاز این سخن جـانگـداز کن
از این نیـاز بـر همـه آفـاق نـاز کن

یادداشت‌ها:

۱ـ دیوان نیاز جوشقانی، به کوشش احمد کرمی، سلسله نشریات «ما»، ۱۳۶۲ش.
۲ـ فرهنگ سخنوران، دکتر خیامپور، ص ۶۲۲.
۳ـ فهرست کتابخانه مجلس شورای اسلامی(۱)، ج ۳، ص۴۴۴.
۴ـ طرایق‌الحقایق، محمد معصوم شیرازی (معصومعلیشاه)، تصحیح محمدجعفر محجوب، ج۳، ص۳۲۲، کتابخانهٔ سنائی، تهران.
۵ـ حدیقةالشعراء، سیداحمد دیوان بیگی شیرازی، تصحیح دکتر عبدالحسین نوائی، ج۳، ص۱۹۴۲.
۶ـ تاریخ تذکره‌های فارسی، احمد گلچین معانی، چاپ اول، ج۱، ص۶۲۵، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۸ش.
۷ـ نسخه خطی مجلس: وانگاه لاله‌گون ز شفق کرده پیرهن.
۸ـ همانجا: ره و رسم ارتباط.
۹ـ همانجا: امیر عدو فکن.
۱۰ـ همانجا: ای سیل گریه.
۱۱ـ همانجا: که بزد بسنگ.
۱۲ـ همانجا: روانه ساخت.
۱۳ـ همانجا: دور ساخت.
۱۴ـ همانجا: آخر اساس کعبه بتاراج داد شام.
۱۵ـ همانجا: پُر آب شد.
۱۶ـ همانجا: بقتلگاه.
۱۷ـ همانجا: از سوز سینه دیدهٔ حق بین پرآب کرد.
۱۸ـ همانجا: کزهر کناره.
۱۹ـ همانجا: ز آتش حسرت گداختید. در حاشیه نسخه خطی آمده است: «اندرهوای آب چرا خاک ما بباد + دادید و دل ز آتش حسرت گداختید».
۲۰ـ همانجا: این بیت در نسخه خطی نیامده است.
۲۱ـ همانجا: بدامان ز دیده ریخت.
۲۲ـ همانجا: عالم هستی.
۲۳ـ همانجا: بعد از این بیت، درنسخه خطی این بیت آمده است: «در خاك و خون طپید تن نازپروری + کاندر بر رسول خدا پرورید بوده».
۲۴ـ همانجا: زهودجی.
۲۵ـ همانجا: خیل آه.
۲۶ـ همانجا: درآن میان.
۲۷ـ همانجا: درآن میانه.
۲۸ـ همانجا: سایه کشش.
۲۹ـ همانجا: وزگریه.
۳۰ـ همانجا: بساط سلیمان دین بباد.
۳۱ـ همانجا: خون ز دل آسمان.
۳۲ـ همانجا: زبانم بریده باد.
۳۳ـ همانجا: خاکم بسر که راز دلش خاك در نهفت.
۳۴ـ همانجا: این بیت درنسخه خطی نیامده است.
۳۵ـ همانجا: آمد ز چاك سینهٔ سبط پیمبرت.
۳۶ـ همانجا: این ثبات گشتی و آن بی‌سکون شدی.
۳۷ـ همانجا: نیلگون شدی.



# سیری در زندگی و نمایشنامه‌های چخوف

○ کامران فانی



صحنهٔ نمایش سکویی است که نمایشنامه نویس را بر روی آن به دار می‌کشند.

## آنتون چخوف

**آنتون پاولوویچ چخوف** در ژانویهٔ ۱۸۶۰ در بندر تجاری تاگانروگ در کنار دریای آزوف درشبه جزیرهٔ کریمه به دنیا آمد. پدرش ـ فرزند سرفی که با کار و کوشش آزادی خود را باز خریده بود ـ مردی سختگیر بود که با شش فرزند و همسر ارام و مهربانش رفتاری خشونت آمیز داشت. چخوف بیشتر سالهای کودکی خود را در دکان بقالی پدرش گذراند. در سال ۱۸۷۱ کار پدر به علت بی‌مبالاتی مالی به ورشکستگی کشید و خانواده مدتی بعد خانه و کاشانه‌شان را فروختند و رهسپار مسکو شدند و چخوف را تا سه سال دیگر در تاگانروگ به جای گذاشتند تا درسش را در دبیرستان محلی تمام کند و خرجش را هم با تدریس خصوصی درآورد. این سه سال در شکل بخشیدن به شخصیت چخوف نقش اساسی داشت. تکیه کردن برخود و وابستهٔ کسی نبودن در او حسّ مسؤولیت و استقلال رأی پدید آورد و به او آموخت چگونه بر پستی و حقارت با دیدهٔ تحقیر بنگرد.

چخوف جوان در اوت ۱۸۷۹ وارد مسکو شد و بابورس تحصیلی در دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه مسکو به تحصیل پرداخت. دیری نگذشت که پدرش به کلّی درمانده و ناتوان شد و سرپرستی خانواده هم به دوش او افتاد قبول این مسؤولیت اخلاقی و تعهّد مالی را چخوف در سراسر زندگیش وظیفهٔ خود می‌دانست و هرگز شانه از زیر آن خالی نکرد.

چخوف برای آنکه پولی به دست آورد به توصیهٔ برادر بزرگترش الکساندر شروع به نوشتن داستانهای کوتاه کرد و آن را برای مجلات فکاهی فرستاد. در مارس ۱۸۸۰ نخستین داستانش تحت عنوان «نامه‌ای از عمدة الملاکین جناب استفان ولادیمیر دویچ» در مجلهٔ فکاهی **سنجاقک** به چاپ رسید. این داستان هجو هزل‌آمیزی بود از تصور عامیانه‌ای که خرده اشراف متظاهر کم سواد از معارف علمی داشتند. چهار سال تمام چخوف برای مجلات فکاهی مسکو صدها حکایت و طرح و فکاهه و مقاله و قطعهٔ کوتاه نمایشی نوشت که در آنها شخصیتها و موضوع داستان از کوی و برزن مسکو برگرفته شده بود. شخصیتهای داستانهای چخوف در تمام دوران زندگی ادبیش همین آدمهای عادی و معمولی بودند.

چخوف نخستین داستانهای کوتاه جدی خود را به نامهای «بانوی قصر» و «گلهای دیر شکفته» در ۱۸۸۲ نوشت. در هر دو این داستانها سبک فشرده و طنزآمیز دوران استادی او به خوبی جلوه گر است. در

۱۸۸۲ تحصیلات پزشکی خود را به اتمام رساند و شروع به طبابت کرد. ولی بیماران او فقیر بودند. ناگزیر برای گذران معاش بیش از پیش به داستان‌نویسی روی آورد. در همین زمان بود که به بیماری سل دچار شد که البته زمینهٔ ارثی هم داشت.

در طول سالهای ۱۸۸۲ تا ۱۸۸۶ چخوف بیش از ۳۰۰ اثر کوتاه برای نیکلای لیکین، صاحب امتیاز مجلهٔ **گوشه‌ها** نوشت که در آن میان ستون «گوشه‌هایی از زندگی مسکویی» حمله‌ای سخت بر بسیاری از جنبه‌های زندگی شهری بود. هرچند چخوف گرفتار تضییقات هیأت تحریریهٔ این مجله بود و آزادی عمل نداشت، ولی همین موضوعات عُلقهٔ او را به واقعیت محکمتر کرد و بر حدت نظر او افزود. در همین زمان داستانهایی که برای مجلهٔ رسمی **پترزبورگ** می‌نوشت نشان از قریحهٔ کمال یافتهٔ او می‌داد. در خلال همین سالهای خلاق و سازنده بود که چخوف به این نتیجه رسید تراژدی وجود را در زندگی روزمره باید جست.

در دسامبر ۱۸۸۵ چخوف برای دیدن لیکین به سن‌پترزبورگ رفت و در آنجا با شگفتی تمام دریافت که در میان سردمداران عالم نشر شهرتی به هم زده است و داستانهایش مقبول خوانندگان و نقل مجالس ادبی است. در همین سفر بود که با سوورین سردبیر نشریهٔ با نفوذ **دوران جدید** آشنا شد. چخوف تا آن زمان با نام مستعار مطلب می‌نوشت، ولی در مارس ۱۸۸۶ نامه‌ای از داستان‌نویس مشهور **دیمتری گریگورویچ** دریافت کرد که در آن به او توصیه شده بود بیش از این استعداد خود را هدر ندهد و آثارش را با نام اصلی خود منتشر کند. چخوف هم دست از داستان‌نویسی در مجلات فکاهی برداشت و داستانهایش را در مجلهٔ دوران جدید سوورین به چاپ رساند. برخی از درخشانترین داستانهای کوتاه او از جمله «گروهبان پریشیبیف»، «شکارچی» و «اندوه» در همین مجله انتشار یافت. در مارس ۱۸۸۸ با چاپ داستان «استپ» در مجلهٔ **پیک شمال** پا به عالم ماهنامه‌های «بسیار» روشنفکرانه نهاد. در همین زمان مدّتی هم شیفتهٔ فلسفهٔ «تسلیم و رضای تولستوی» شد.

چخوف در دوران نوجوانی چند نمایشنامه نوشته بود که از آن میان فقط نمایشنامهٔ **پلاتونوف** (۱۸۷۸ـ۱۸۸۱) به جا مانده است، ولی کار جدّی نمایشنامه نویسی را باچند کمدی تک پرده‌ای و با نخستین نمایشنامهٔ بلندش به نام **ایوانف** (۱۸۸۷) آغاز کرد، و به دنبال آن نمایشنامه‌ها، یا به قول خودش «شوخیهای» تک پرده‌ای، **خرس** (۱۸۸۸) و **خواستگاری** (۱۸۸۸) رانوشت که قبول عام یافت. **شیطان چوبی** (۱۸۸۹) نخستین نمایشنامهٔ غنائی او بود. این نمایشنامه که لحنی تولستوی مآب و شباهتی تام به نمایشنامه‌های اخلاقی داشت با شکست مواجه شد وبه دنبال آن چخوف چند سال دست از نمایشنامه‌نویسی برداشت و در پرتو جهان‌بینی تولستوی تمام همّ خود را متوجه نوشتن داستانهای کوتاه کرد. مجموعه داستانهای کوتاهی که دراین دوره نوشت در چهار مجلّد به چاپ رسید که جلد سوم آن تحت عنوان **در شامگاه** (۱۸۸۷) از سوی فرهنگستان علوم روسیه جایزهٔ پوشکین را ربود.

چخوف در ۱۸۹۰ دلزده و سرخورده از زندگی عازم سفری طولانی شد، از سیبری گذشت و به جزیرهٔ ساخالین رفت تا از زندانهای آنجا بازدید کند. اینک



□ چخوف هرچند تا پایان عمر همچنان به نوشتن داستانهای جدید و قدرتمند ادامه می‌داد و مدام سبک و صناعت داستان نویسی خود را تهذیب می کرد، ولی سالهای ۱۸۹۵ تا ۱۹۰۴ بویژه از این نظر به یاد ماندنی است که کار عظیم چخوف در نوآوری و بنیانگذاری تئاتر جدید روسیه در طی همین سالها انجام پذیرفت.

□ در نمایشنامه‌های چخوف زندگی واقعی که در همدردی و تساهل و کار مفید و شخصیت جدی جلوه گر است در مقابل زندگی تو خالی که با خشونت و خودفریبی و ملال و ابتذال همراه است قرار می گیرد.

□ در سالهای ۱۸۸۲ تا ۱۸۸۶ چخوف بیش از ۳۰۰ اثر کوتاه برای نیکلای لیکین، صاحب امتیاز مجلهٔ «گوشه‌ها» نوشت که در آن میان ستون «گوشه‌هایی از زندگی مسکویی» حمله‌ای سخت بر بسیاری از جنبه‌های زندگی شهری بود. هرچند چخوف گرفتار تضییقات هیأت تحریریه این مجله بود و ازادی عمل نداشت، ولی همین موضوعات عُلقهٔ او را به واقعیت محکمتر کرد.

وی تمام اعتقاد خود را به فلسفهٔ تولستوی از دست داده بود و در کتابش به نام **ساخالین** (۱۸۹۳) که تأثیری اساسی در اصلاح زندانها گذارد، این فلسفه را به کلی رد کرد، ولی همچنان بی‌قرار و ناآرام بود. در مارس ۱۸۹۱ همراه سوورین عازم سفر اروپا شد. شش هفته از این سیر وگشت نگذشته بود که دلش برای کار و کاشانهٔ خود تنگ شد و باعجله به وطن بازگشت. دو داستان **«دوئل»** (۱۸۹۱) و **«اتاق شمارهٔ ۶»** در شمار قدرتمندترین داستانهای او در رد و انکار درك و دریافت تولستوی ازعشق مسیحایی و تسلیم و رضا در مقابل شرّ است. تجربهٔ چخوف در ساخالین دراو این آرزو را بیدار کرد که برای رفع شر و نکبت جامعهٔ روسی دست به کاری عملی بزند. دیگر تاب تحمّل روشنفکران فلسفه‌باف بی‌عمل - این «هاملتهای مسکویی» - را نداشت وروز به‌روز بیشتر از آنها نومید می‌شد.

در بهار ۱۸۹۲، چخوف ملك ملیخووو را در نزدیکی مسکو خریداری کرد. امیدوار بود درآنجا در کنار خانواده‌اش به سر برد و در سکون و آرامش به نویسندگی بپردازد. ولی دیری نگذشت که در حول و حوش ملك او بیماری وبا پیدا شدو او را درگیر مداوای دهقانان کرد. دو سال بعد هم بیماری سل خودش عود کرد و ناچار برای مداوا به یالتا - در کنارهٔ دریای سیاه - رفت. در همین زمان بود که کار نوشتن نمایشنامهٔ **مرغ دریایی** را آغاز کرد. این نمایشنامه در ۱۷ اکتبر ۱۸۹۶ در تئاتر الکساندر نیسکی سن‌پترزبورگ به روی صحنه آمد، ولی نه کارگردان و نه بازیگران این نمایشنامه هیچگونه همدلی با چخوف نشان ندادند و به تلقی او از نمایش که گفتار و حالت را در آن بسی برتر از واقعه و عمل می‌دانست وقعی ننهادند، در نتیجه نمایشنامه با شکست کامل مواجه شد. چخوف آزرده از این ماجرا دست از نمایشنامه‌نویسی برداشت و بار دیگر به نوشتن داستانهای کوتاه پرداخت. بیماریش هم هر روز وخیمتر می‌شد و در مارس ۱۸۹۷ برای نخستین بار از ریه‌هایش خون بیرون زد. در همین سال بود که ماجرای **«دریفوس»** پدید آمد و چخوف همراه سوورین به فرانسه رفت و از طرفداران پروپا قرص **امیل زولا** و لیبرالهای فرانسه شد. و این همه باعث اختلاف او با سوورین محافظه‌کار گردید و دوستی طولانی آنها به سردی گرایید.

وقتی در ۱۸۹۸ به ملیخووو بازگشت، پزشکهای معالج او وادارش کردند زمستانها را در آب و هوای ملایمتری بگذراند. چخوف هم به دنبال مرگ پدرش ملك خود را فروخت و همراه مادر و خواهرش در ۱۸۹۹ به یالتا رفت وچون با بنگاه انتشاراتی فیودور مارکس در سن پترزبورگ قرارداد بسته بود که مجموعهٔ کامل آثارش را چاپ کنند، سه سال تمام به ویرایش و تجدیدنظر و گاه بازنویسی کامل داستانهایش پرداخت و آنها را برای چاپ آماده کرد. هرچند تا پایان عمر همچنان به نوشتن داستانهای جدید و قوی ادامه می‌داد و مدام سبك و صناعت داستان‌نویسی خود را تهذیب می‌کرد، ولی سالهای ۱۸۹۵ تا ۱۹۰۴ بویژه از این نظر به یادماندنی است که کار عظیم چخوف در نوآوری و بنیانگذاری تئاتر جدید روسیه در طی همین سالها انجام پذیرفت. با تأسیس تئاتر هنری مسکو به

همت دوست چخوف ولادیمیر نمیروویچ دانچنکو و کنستانتین استانیسلاوسکی، چخوف وارد آنچه که باید آن را مهمترین و پربارترین همکاری سراسر عمر او دانست، شد. این دو تن از چخوف اجازه گرفتند که **مرغ دریایی** را در اولین برنامهٔ نمایشی خود به روی صحنه بیاورند، و برای اجرای آن به تمریناتی پرداختند، که خود چخوف نیز قبل از ترک مسکو در برخی از آنها شرکت می‌جست. در یکی از همین تمرینها بود که با اولگا کنیپر، بازیگر نقش مادام آرکادینا، برای نخستین بار آشنا شد و چندی بعد با او ازدواج کرد. اجرای **مرغ دریایی** در ۱۸۹۸ با موفقیتی بی‌نظیر مواجه شد. در سال بعد «استانیسلاوسکی»، **دایی وانیا** را به روی صحنه آورد و در ۱۹۰۰ گروه هنری به کریمه رفتند و آن را در حضور چخوف اجرا کردند و چخوف هم فرصتی تازه یافت و با اولگا کنیپر تجدید عهد کرد و سرانجام در ۶ مه ۱۹۰۱ به همسری یکدیگر درآمدند. این دو فقط در تابستانها کنار هم بودند: به اصرار چخوف اولگا همچنان در فصل تئاتر در مسکو می‌ماند و بازیگری می‌کرد و چخوف هم روزگار خود را در جنوب آفتابی می‌گذراند و با اینکه ناچار خود را از حیات فکری مسکو برکنار می‌دید، ولی دوستی گرم و صمیمانهٔ او با **ماکسیم گورکی و تولستوی** این همه را جبران می‌کرد. در واقع چخوف در ۱۹۰۲، یعنی دو سال بعد از انتخابش به عضویت افتخاری فرهنگستان علوم روسیه، در اعتراض به مخالفت تزار با انتخاب گورکی در فرهنگستان از آن استعفا داد.

چخوف همچنان برای تئاتر هنری مسکو نمایشنامه می‌نوشت. در ۱۹۰۱ **سه خواهر** به روی صحنه آمد. ولی کار طاقت فرسا بر سر اتمام **باغ آلبالو** (۱۹۰۳) و حضور در جلسات تمرین آن علی‌رغم منع پزشکان، در زمستان ۱۹۰۴ سرانجام یکسره او را از پای انداخت. همسرش او را به آسایشگاهی در جنوب آلمان برد تا شاید توان از دست رفته را باز یابد، ولی حاصلی نداشت و بالاخره چخوف در ۱۵ ژوئیهٔ ۱۹۰۴ در همانجا درگذشت.

چخوف رعیت زاده‌ای بود که از طبقه‌ای فرودست خود را به بالا کشیده بود، پزشک شده بود و به دنبال آن در نویسندگی آوازه‌ای بلند و در محافل هنری نقشی فعّال یافته بود. همین سابقه و زمینه مواد متنوع و گوناگونی برای خلق آثارش در اختیار او می‌گذاشت. بعلاوه، این آگاهی که بیماری سل به او امان نمی‌دهد و زندگیش دیری نمی‌پاید و اینکه بار مسؤولیت خانواده‌ای پرجمعیت را به دوش دارد در او نوعی حسّ وظیفه‌شناسی و وسواس کار پدید آورده بود و او را برآن داشته بود که در آثارش با نگاهی نگران و حیرت‌زده به کسانی که زندگیشان را با بی‌حالی و ملال می‌گذرانند بنگرد. بی‌حالی و ملال در سالهای ۱۸۸۰ که چخوف کار ادبی خود را آغاز کرد به علّت سرکوب حکومت که هرگونه فعالیت سیاسی و اجتماعی را منع می‌کرد امری شایع بود و بسیاری از شخصیتهای داستانهای او را همین بیماری سستی و رخوت از پای می‌انداخت. ولی تحصیلات پزشکی و این واقعیت که چخوف در آغاز، لطیفه‌نویسی فکاهه‌پرداز بود، گونه‌ای عینیت بالینی و طبی به او بخشیده بود که به دنبال دلیل تراشی نرود و جانبداری نکند و به توجیه نپردازد و همین امر باعث



شده است تا منتقدان آثار او را به شیوه‌های گوناگون تفسیر کنند و از زبان او سخنی دیگر بگویند.

چخوف از نوجوانی شیفتهٔ تئاتر بود و در همان زمان چند نمایش کمدی نوشت که از هیچکدام آنها اثری باقی نمانده است. نخستین نمایشنامه‌ای که از چخوف در دست است (نمایشنامه‌ای که بعدها ناشران آثارش نام پلاتونف به آن دادند و ظاهراً در سالهای ۱۸۷۸ ـ ۱۸۸۱ نوشته شده) و تئاتر مالی (Maly) آن را نپذیرفت و از اجرای آن خودداری کرد، فقط به صورت چرکنویس وجود دارد و بیشتر حالت یك رمان برگفتگو را دارد تا یك نمایشنامهٔ واقعی را. این اثر دراز نفس و سست پیوند ملودرام البته فاقد ظرافت بیان و ساختارِ محکم نمایشنامه‌های بعدی اوست، ولی نطفهٔ بسیاری از ویژگیهای آنها ازجمله نوع شخصیتها؛ مایه‌های داستانی، سمبلها و نمادها، و حالت آفرینی‌ها نظیر مکث و خودفریبی‌های همدلانه در این نمایشنامه به چشم می‌خورد. دومین نمایشنامهٔ بلند چخوف به نام **ایوانف** (۱۸۸۷) که تصویری است از یك «انسان زیادی» در خیل روشنفکران و پندارگرایان سرخوردهٔ زمانه، ساختار محکمتری دارد و در همان حال و هوای درامهای جدی مرسوم آن دوره نوشته شده و از این رو سرشار از حرکات نمایشی ازجمله خودکشی قهرمان داستان بر روی صحنه است. **شیطان چوبی** (۱۸۸۹) در تلفیق حالات سوزناك و خنده‌آور ملودرام و کمدی رمانتیك با توفیق کمتری همراه است، ولی چخوف در این نمایشنامه به وضوح در جستجوی یافتن شیوه‌ای است که از درون سبکهای سنتی راهی برای خود باز کند و بیانی پربارتر، پیچیده‌تر و خالی از حکم و قضاوت به خود گیرد.

اولین نمایشنامه‌های تك‌پرده‌ای چخوف به نامهای **در شاهراه** (۱۸۸۴ که روی صحنه درنیامد) و **آواز قو** (۱۸۸۸) شخصیت‌پژوهیهایی است مغشوش که از روی دو داستان کوتاه خود او یعنی «در پائیز» و «کالچاس» اقتباس شده است. بقیهٔ نمایشنامه‌های اولیهٔ او همگی از عشق او به «وودویل» سرچشمه می‌گیرند و از قاعده‌ای که برای «فارس» موفق گذاشته بود تبعیت می‌کنند: مخلوطِ درهم جوشی از آدمهایی که هر کدام شخصیت کاملا متمایزی دارد و حرف خود را می‌زند: هیچکس روده‌درازی نمی‌کند و همه کس این طرف و آن طرف می‌رود و در بازی لحظه‌ای وقفه نمی‌افتد. نمایشنامهٔ **خرس** (۱۸۸۸) حکایت اربابی دهاتی و بیوه‌زنی احساساتی است که دعوای آنها سرانجام به ازدواج ختم می‌شود و نمایشنامهٔ **خواستگاری** (۱۸۹۰) جریان یك خواستگاری است که مرتب با داد و بیداد و دعوا به هم می‌خورد. این هر دو نمایش درواقع برای تماشاگران ماشین خنده‌ای ارزان قیمت و برای چخوف در سراسر عمرش منبع درآمدی لایزال بود. در نمایشنامه‌های **عروسی** (۱۸۸۹) و **جشن یادبود** (۱۸۹۱) که بازهم از داستانهای کوتاهش اقتباس شده، تعداد بازیگران بیشتر و ساختار آن پرداخته‌تر است؛ بویژه نمایشنامهٔ اولی با آن ناخدای تحقیرشده‌اش و با آن میهمانان عجیب و غریب جشن عروسی مایه‌ای تلخ شیرین دارد که انسان را یاد گوگول و تورگنیف می‌اندازد. خصیصهٔ اصلی این به قول چخوف «شوخیها» یك موقعیت رسمی اجتماعی است که تحت فشار وسواسهای فردی می‌شکند و فرو می‌ریزد.

چخوف که هم مجذوب تئاتر بود و هم ابتذال و روزمرگیهای آن او را از خود می‌رماند، به دشواری می‌توانست در سبکهای مرسوم نمایش جایی برای بیان دقت نظر و نکته‌سنجیهای خود بیابد و همین ناتوانی او در رعایت داستانگوییها و رمزگشاییهای مرسوم تجاری مایهٔ ناکامی **ایوانف و شیطان چوبی** و نومیدی منتقدان از کار او شد. **مرغ دریایی** (۱۸۹۶) که در اجرای اول با ناکامی روبرو شد تا آنکه در تئاتر هنری مسکو در ۱۸۹۹ از آن اعادهٔ حیثیت شد و تجدیدحیاتی تازه یافت، نمایشنامه‌ای حدواسط بود که بسیاری از شیوه‌های غریب و نامأنوس چخوف در آن به چشم می‌خورد، ولی هنوز هم سرشار از شگردهای مأنوس قدیمی نظیر صدای شلیك تفنگ، تك گوییهای درازنفس و ماجراهای عشقی چندطرفه بود. این نمایشنامه که صحنه‌های آن در ملکی در کنار «دریاچه‌ای افسونگر» قرار دارد، مجموعاً مسألهٔ هنر و استعداد هنری را مطرح می‌کند؛ کارهای به ظاهر بی‌اهمیتی که شخصیتهای نمایشنامه انجام می‌دهند ـ ورق‌بازی، ماهیگیری، غذا خوردن و بگومگو کردنهای مدام ـ بر بحران عمیقی که در درونشان می‌گذرد سرپوش می‌گذارد. نماد مرغ دریایی که البته فقط مظهر بعضی از شخصیتهای نمایشنامه است تاحدی تصنعی می‌نماید، ولی چخوف کم‌کم یاد گرفته بود نمادهایش را طبیعی‌تر و منسجم‌تر جلوه دهد. در **دایی وانیا** (۱۸۹۹) که بازنویسی **شیطان چوبی** و تصویری از بیهودگی و درماندگی و سرخوردگی است پایان خوش نمایشنامه و نیز خودکشی خود دایی وانیا حذف شده است. **مرغ دریایی** را چخوف «کمدی» و **دایی وانیا** را «صحنه‌هایی از زندگی روستایی» می‌دانست؛ ولی نمایشنامهٔ بعدی یعنی **سه خواهر** (۱۹۰۱) «درام» بود و با نگاهی افسرده‌تر و تیره‌تر به زندگیهایی که آرام آرام در آرزوهای ناکام می‌پژمرند و می‌میرند می‌نگریست. رؤیای این خواهران که در شوق رفتن به مسکو

می‌سوزند آرزویی والا نیست، بلکه گریزگاهی است که از ملال زندگی روزمره بدان پناه می‌برند و همان زندگی معمولی خود را بر باد می‌دهند. ساختار **سه خواهر** در میان نمایشنامه‌های چخوف از همه پیچیده‌تر است، فورم‌فوگ را در موسیقی دارد، گویی نواهای اصلی را انبوه بازیگران مدام تکرار می‌کنند و به نوبت باز می‌خوانند. در **باغ آلبالو** (۱۹۰۴) باغ میوه و ملك به رهن رفته نمادهای درهم تنیده گذر زمان و سرنوشت قهرمانان است. در این «کمدی» واکنشهای تند و آرام بازیگران و انعطاف‌پذیری کلیشه‌ای آنها نوعی مخالف‌خوانی (کنتریوان) خنده‌آور در مقابل فاجعه فروش باغ پدید می‌آورد.

در نمایشنامه‌های چخوف زندگی واقعی که در همدردی و تساهل و کار مفید و شخصیت جدی جلوه‌گر است در مقابل زندگی توخالی که با خشونت و خودفریبی و ملال و ابتذال همراه است قرار می‌گیرد. قهرمانهای آثار چخوف زندگی خود را یا با پنهان کردن حقیقت دردناك در پشت خیالپردازیها و توجیه‌های گوناگون و یا باغرقه کردن خود در کارهای پوچ و مبتذل روزانه برباد می‌دهند. طنز چخوف آنقدر قوی و ظریف است که نمایشنامه‌های او، بخصوص اگر بد اجرا شوند، اغلب به صورت تراژدیهای پرسوز و گداز درمی‌آیند. ولی درواقع در تمام این نمایشنامه‌ها میان تراژدی و کمدی و قبض و بسط توازنی بس ظریف وجود دارد و چخوف با به‌کارگیری شیوه‌هایی که خود تکاملشان بخشید، یعنی از طریق عمل غیرمستقیم، گفتگوی درونی، کاهش ملودرام با طنزگویی و مخالف‌خوانی، حالت و فضا، پایانهای بی‌اوج و تغییرات جزئی در تیپهای معمول نمایشی به این مهم دست یافت. تا بدانجا که در نگارش باغ آلبالو، این اثر منسجم و هماهنگ که به سنفونی عظیمی می‌مانست، بی‌آنکه نیازی به اعمال نمایشی و دراماتیك آشکار داشته باشد و یا از تغییر و تحول مرسوم شخصیتها استفاده کند، توانست حالات، انگیزه‌ها و حرکت زمان را بیان کند و به تماشاگران القا نماید.

چخوف برای بیان شکافی که میان توهمات یك شخصیت و زندگی واقعی او وجود دارد شیوهٔ عمل غیرمستقیم را ابداع کرد: رویدادهای مهم در خارج صحنه و یا در بین پرده‌های نمایش رخ می‌دهند و تنها از طریق واکنش قهرمانان داستان باز شناخته می‌شوند. احوال و تجربیات درونی شخصیتها از راه گفتگوی درونی روایت می‌شود؛ بدین معنا که دو فردی که با هم سخن می‌گویند درواقع گفتگویی با هم ندارند و هر کدام رشتهٔ افکار خود را دنبال می‌کند و به زبان می‌آورد، روی سخن این دو با هم نیست، روی سخن با تماشاگران است و هرکدام پاسخهای درونی خودرا که از دیگری نهفته است با تماشاگران در میان می‌نهند. قهرمانهای نمایشنامه اغلب به تکیه کلام یا عبارات قالبی پناه می‌برند و آنها را به صورت پیوندی تماتیك تکرار می‌کنند، تهی بودن این عبارات هر قدر حالت احساس شدیدتر باشد بیشتر جلوه می‌کند.

گذر زمان در نمایشنامه‌های چخوف گاهی از حرکت باز می‌ایستد و متوقف می‌شود، ولی این توقف درواقع از ابداعات مهم چخوف در ساختار نمایش است. تغییر فصول، بزرگ شدن بچه‌ها، از ره‌رسیدنها و بازگشتنها همگی به وضوح از گذشت چاره‌ناپذیر عمر سخن می‌گویند. به همین سبب صحنه‌های نمایش نقش سمبولیك پراهمیتی می‌یابند. در **مرغ دریایی** ترس از مکان محبوس به خوبی در تغییر صحنه‌ها از گوشهٔ باغ خانهٔ اربابی به زمین بازی به اتاق غذاخوری و سرانجام به مجموعه‌ای از اتاق مطالعه ـ اتاق خواب ـ اتاق نشیمن دیده می‌شود و هر تغییر صحنه سیر نزولی مقام تریلف را باز می‌نماید. در **دایی وانیا** این سیر تدریجی را از فضای آشفتهٔ بیرونی (میز چای‌خوری که در باغ گذاشته‌اند نشانهٔ بی‌نظمی و آشفتگی است) تا نهفته‌ترین نهانگاه خانه دنبال می‌کنیم. و در **سه خواهر** سرانجام خواهران حتی از درون خانهٔ خودشان اخراج می‌شوند و به حیاط بیرونی پناه می‌برند. باغ آلبالو سیری دورانی دارد و به انبار قدیمی خانه که اینك خالی و متروك است ختم می‌شود.

شخصیتهای نمایشنامه‌های چخوف کلاً از روشنفکران، اشراف خرده‌پای تحصیل کرده و افراد طبقهٔ متوسط هستند و تیپهای خاصی مدام تکرار می‌شوند؛ آرمان‌طلبی که چشم به راه رسیدن مدینهٔ فاضله در صد سال دیگر است؛ چنین آدمی چه‌بسا فردی مفید، هرچند بدبین (دکتر آستروف) و یا انسانی یکسره بی‌حال و بی‌دست و پا (توزنباخ، تروفیموف) باشد. کدبانویی تمام عیار را می‌بینیم که علی‌رغم کاردانی و شایستگی از تأمین خوشبختی خود عاجز است؛ چنین زنی چه‌بسا حالتی شفقت‌انگیز (سونیا) یا مضحکه‌آمیز (واریا) داشته باشد. شخصیتها اغلب به صورت یك جفت متضاد درمی‌آیند و جنب و جوش یکی در سستی و تنبلی دیگری انعکاس می‌یابد. بازیگران مرغ دریایی خانه به دوشان سرگردانی هستند که در کنج روستا احساس غربت می‌کنند و خوشبختی خود را یا در کارشان می‌جویند و یا چون نمی‌توانند از ذوق و استعداد خود به شایستگی استفاده کنند درمانده و بیچاره می‌شوند. قهرمانهای دایی وانیا هم به دو گروه، آنهایی که کار می‌کنند وآنهایی که بیکاره‌اند، تقسیم می‌شوند، ولی هر دو گروه به یك نسبت مأیوس و سرخورده‌اند. در سه خواهر نیز هم انسانهای مهذب و هم آدمهای مبتذل، هم خیالپروران و هم عمل‌گرایان هر دو هیچ کار مفیدی نمی‌کنند. در باغ آلبالو شخصیتها به گذشته، حال و یا آینده تعلق دارند و همگی نقش ارباب و خدمتکار را بازی می‌کنند که در آن خدمتکار تقلید مضحکه‌آمیزی از ارباب است (گایف و فیرز، لوپاخین و یپی خودوف [یه‌پیخودوف]، تروفیموف و یاشا). چخوف البته در این میان بی‌طرف است و تا آنجا که ممکن است جانب کسی را نمی‌گیرد، هرچند که می‌توان حدس زد همدلی او در کدام سو است.



اجراهای ناتورالیستی تئاتر هنری مسکو این تصور را پدید آورده است که چخوف به حد افراط واقعگراست، ولی نمایشنامه‌های او درواقع سرشار از روح تغزل است، و چون در زیر جنب و جوش سطحی زندگی در آنها نوعی حیات باطنی و معنای ژرف حس می‌شود، لاجرم صبغه‌ای از سمبولیسم به خود می‌گیرد. لئونید آندریف، نویسنده و نمایشنامه‌نویس روس، چخوف را «روانشناس کل» خوانده است، از آن‌رو که همه چیز در نمایشنامه‌های او ـ از آب و هوا، محیط دور و بر، اسباب و اثاثه، لباس و تأثیر صدا تا خود شخصیتها ـ درون شبکه‌ای از حالات و معانی درهم تنیده است. هر امر جزئی در آثار او اهمیت دارد. محبوبیت بی‌نظیر چخوف نزد بازیگران و تماشاچیان به خاطر همین ایجاز و فشردگی است، هرچند که تقلید آن به نحو کامل امکان‌پذیر نیست.

در میان آثار چخوف پنج نمایشنامهٔ بلند او به نامهای **ایوانف**، **مرغ دریایی**، **دایی وانیا**، **سه خواهر**، **باغ آلبالو** از شهرت و اهمیت خاصی برخوردار است که در اینجا به اختصار به شرح آنها می‌پردازیم:

**ایوانف** (۱۸۸۷).

ایوانف مردی است بی‌قرار، با هوش سرشار و تخیل پربار، ولی ناتوان از هر عمل قاطع که دیگر تاب تحمل همسرش آنا را که از بیماری سل در حال مرگ است ندارد و نمی‌تواند کنار او در خانه بماند. او به دکتر لووف، مردی بسیار شریف ولی بی‌ذوق و ملال‌آور، اعتراف می‌کند که هرچند همسرش را وقتی علی‌رغم میل خانوادهٔ یهودی او به ازدواج خود درآورد بسیار دوست می‌داشته، ولی حالا که مرگ او را به کام خود می‌کشد هیچ احساس شفقتی نسبت به او ندارد. ایوانف بی‌توجه به ندبه و زاری آنا، هر شب به ملك همسایهٔ خود خانم لیبدوا می‌رود و سرگرم ورق‌بازی و شایعه‌پراکنی و وقت‌گذرانی می‌شود. ساشا لیبدوا، دختر جوان رمانتیك و باهوش خانواده که از محیط زندگیش خسته شده است وقتی ایوانف با او از تنهایی و احساس گناه و یأس و سرخوردگی خود سخن می‌گوید کم کم به سوی او جلب می‌شود و اعتراف می‌کند عاشقش شده است و به ایوانف اصرار می‌کند با هم به آمریکا بروند. آنگاه دکتر لووف همراه آنا وارد می‌شوند و ایوانف و ساشا را که یکدیگر را در آغوش گرفته‌اند غافلگیر می‌کنند. آنا، ایوانف را متهم می‌کند که فقط به خاطر پول با او ازدواج کرده و ایوانف هم با بیرحمی به همسرش می‌گوید در آستانهٔ مرگ است.

در پردهٔ آخر، چند ماه پس از مرگ آنا، ایوانف به اکراه قبول می‌کند با ساشا ازدواج کند، با اینکه می‌داند کوشش ساشا برای اینکه او را از ورطهٔ سقوط اخلاقی نجات دهد بی‌فایده است. دکتر لووف رسماً به ایوانف اتهام می‌زند و ساشا هم به دکتر می‌گوید بر بی‌حسی و بی‌عاطفگی خود نام شرافت گذاشته است. ایوانف با گفتن این حرف که «به قدر کافی در سراشیب سقوط غلتیده‌ام...» به داخل باغ می‌دود و خود را با تیر می‌کشد.

**مرغ دریایی** (۱۸۹۶).

کمدی زندگیهای وامانده است. داستان‌نویس پرآوازه‌ای به نام تریگورین همراه معشوقه‌اش مادام

آرکادینا، هنرپیشه‌ای موفق ولی پا به سن گذاشته، برای دیدن سورین، برادر آرکادینا به ملک ییلاقی او می‌آیند. کنستانتین فرزند مادام آرکادینا برای اینکه مادرش را تحت تأثیر قرار دهد، به کمك دلداده‌اش نینا نمایشنامهٔ رمزآمیزی را که خود نوشته است به روی صحنه می‌آورد، ولی مادرش با بی‌توجهی در حین اجرای نمایش نکته می‌پراند و آن را دست می‌اندازد. کنستانتین هم نمایش را در نیمه قطع می‌کند و با خشم بیرون می‌رود. نینا با تریگورین آشنا می‌شود، مجذوب شهرت او می‌گردد و با گذشت چند روز رابطه‌اش با کنستانتین به سردی می‌گراید. کنستانتین یك مرغ دریایی را می‌کشد و آن را همچون نشانه‌ای از آرزوهای برباد رفته‌اش در پای نینا می‌افکند. از نظر نینا کشتن مرغ دریایی نشانهٔ دیگری از کج‌خلقی کنستانتین است. ولی برای تریگورین این امر داستان دختری شاد و آزاده را به ذهن القا می‌کند که مردی از فرط ملال زندگی او را به نابودی می‌کشد. کنستانتین نومیدانه دست به خودکشی می‌زند و مادام آرکادینا از ترس آنکه مبادا تریگورین را از دست بدهد ناگهان تصمیم می‌گیرد فوراً آنجا را ترك کند. نینا به تریگورین می‌گوید عاشقش شده است و تریگورین هم ناشیانه می‌کوشد رابطه‌اش را با آرکادینا قطع کند که موفق نمی‌شود. با این همه وقتی نینا می‌گوید می‌خواهد به مسکو برود و هنرپیشه شود، با او قرار ملاقات می‌گذارد.

دو سال می‌گذرد. مادام آرکادینا و تریگورین بار دیگر به ملك سورین آمده‌اند. کنستانتین چند نمایشنامه نوشته، ولی از دست دادن نینا که حالا هنرپیشه‌ای شهرستانی شده زندگیش را قرین ناکامی کرده است. نینا مدتی کوتاه معشوقهٔ تریگورین شده بود، ولی تریگورین او را ترك گفته بود و دوباره به سوی مادام آرکادینا بازگشته بود. نینا، حالا که همه دور هم جمع شده‌اند، ناگهان به آرامی وارد اتاق مطالعهٔ کنستانتین می‌شود و به مرغ دریایی که کنستانتین آن را پر کرده است می‌نگرد و با حواس پرتی می‌گوید مرغ دریایی نیست، و از سختی زندگیش و از اینکه می‌خواهد هنرپیشه‌ای بزرگ شود سخن می‌گوید. کنستانتین از او می‌خواهد نزدش بماند، ولی نینا می‌گوید شیفتهٔ هنرش است و او را ترك می‌گوید. کنستانتین دستنوشته‌هایش را می‌سوزاند و خود را با تیر می‌کشد. در اتاق کناری، مادام آرکادینا بی‌آنکه از ماجرا بویی برد، همچنان سرگرم بازی با دوستانش است.

دایی وانیا (۱۸۹۹).

پروفسور سربریاکوف، دانشمندی میان‌مایه و متظاهر، سالهاست که با جان‌کندن دخترش سونیا و برادرزنش ایوان (دایی وانیا) که ادارهٔ ملکی را که از زن مرحومش به میراث برده به عهده دارند، زندگی بی‌دغدغه‌ای را می‌گذراند. سربریاکوف حالا با یلنا، دختر جوانی که مجذوب شهرت او شده، ازدواج کرده است. هم وانیا و هم یلنا کم کم پی می‌برند سربریاکوف اصولاً آدمی متوسط است، وانیا تأسف سالهایی را می‌خورد که وقف فعالیتهای فکری او کرده است، و یلنا خود را گرفتار ازدواج بی‌عشقی می‌بیند که با پیرمردی خودخواه کرده است. وانیا بشدت مجذوب یلنا می‌شود و به تلخی می‌اندیشد اگر عمرش را در پای این استاد میان‌مایه تلف نکرده بود، چه بسا با یلنا ازدواج می‌کرد.

بی‌قراری یلنا و خودخواهی سربریاکوف کار ادارهٔ ملك را مختل می‌کند. پزشکی به نام دکتر آستروف که مجذوب یلنا شده تمارض استاد را بهانه می‌کند و مرتب به خانهٔ آنها می‌آید. ولی این سونیاست که به شدت شیفتهٔ دکتر می‌شود و از یلنا تقاضا می‌کند عشقش را به دکتر با او درمیان بگذارد. یلنا هم صادقانه در این راه می‌کوشد، ولی گفتگویش با دکتر آستروف سرانجام به آنجا می‌کشد که حس می‌کند خودش مجذوب او شده است. آستروف فکر ازدواج با سونیا را رد می‌کند و در عوض پیشنهاد می‌کند یلنا و او با هم رابطهٔ عاشقانه برقرار کنند.

این اوضاع متشنج وقتی به اوج خود می‌رسد که سربریاکوف اعلام می‌کند می‌خواهد ملکش را بفروشد و در شهر زندگی کند. وانیا که می‌بیند جان‌کندنهای او و میراث سونیا اینك برای گذران زندگی پیرمردی فضلفروش درحال برباد رفتن است، تسلط خود را بر اعصابش از دست می‌دهد و قصد کشتن سربریاکوف را می‌کند. یلنا هم شوهرش را وادار می‌کند آنجا را ترك کنند. پس از رفتن آنها، آستروف هم از فرصت استفاده می‌کند و می‌گوید دیگر نمی‌تواند به آنجا بیاید. وانیا و سونیا تنها می‌مانند و دوباره بر سر کار طاقت‌فرسای خود که سود آن به جیب دیگران می‌رود باز می‌گردند و سونیا به دایی وانیای سرخورده و مأیوسش اطمینان می‌دهد در دنیای دیگر، جایی که زندگی سرشار از زیبایی است، سرانجام آنها هم «استراحت» خواهند کرد و به «آرامش» دست خواهند یافت.

سه خواهر (۱۹۰۱).

در یك شهرستان دورافتادهٔ نظامی سه خواهر تحصیلکرده و بسیار حساس در آرزوی زندگی هیجان‌آمیز مسکو که یازده سال پیش آن را ترك کردند می‌سوزند. اولگا از کار بی‌اجر تدریس در مدرسه خسته و دلزده است. ماشا که در هجده سالگی با مردی ازدواج کرده بود که خیال می‌کرد غول روشنفکری است، حالا به تلخی احساس می‌کند فضلفروشی ملال‌انگیز بیش نیست؛ و ایرنا که در رؤیای آینده‌ای رمانتیك است هم عشق بی‌شائبه ستوان توزنباخ را که مردی مهربان ولی بی‌جاذبه است، و هم ابراز عشق سروان سولیونی را که مردی نامتعادل و بدذات است رد می‌کند. بر این جمع افسران پادگان نظامی که حلقه دوستان این سه خواهر و برادرشان آندری را تشکیل می‌دهند، سرهنگی به نام ورشینین هم افزوده می‌شود که مدتی در مسکو زندگی کرده است و آنها را با رؤیاهای درخشان خود از یك بهشت فرهنگی که تا «دویست سیصد سال بعد» فرا خواهد رسید مسحور می‌کند. در این میان بخصوص ماشا مجذوب ورشینین می‌شود که نظیر خودش ازدواجی نافرجام داشته است.

خواهران پروزوروف و دوستانشان واماندگی و پوچی زندگی خود را حس می‌کنند، ولی امیدی مبهم به آینده به آنها روحیه می‌دهد و دلشادشان می‌کند. این فضا وقتی آندری ازدواج می‌کند و همسرش ناتاشا را که دختر محلیِ بی‌فرهنگ و سلطه‌جویی است به خانه می‌آورد، یکسره دگرگون می‌شود. امیدواری خواهران که در آینده‌ای نزدیك به مسکو بازگردند نقش بر آب می‌شود. ایرنا می‌کوشد در کار مفری بیابد، شغلی در تلگرافخانه برای خود دست و پا می‌کند که حاصلی جز کار یکنواخت و ملال‌انگیز ندارد. ناتاشا بی‌رودربایستی نقش صاحبخانه را به خود می‌گیرد و عملاً دستِ خواهران را از خانهٔ‌شان کوتاه می‌کند. آندری به قمار پناه می‌برد، مقروض می‌شود و خانه‌ای را که متعلق به خود او و خواهرانش است به گرو می‌گذارد.

خبر رفتن پادگان از شهر آینده‌ای تیره و تار در مقابل خواهران ترسیم می‌کند و ایرنا تصمیم می‌گیرد به ازدواج با توزنباخ پناه برد و توزنباخ هم از ارتش استعفا می‌دهد و به دنبال کاری بامعناتر می‌گردد. همچنانکه ماشا و ورشینین که اینك دلدادهٔ هم شده‌اند با هم خداحافظی می‌کنند و پادگان آماده ترك شهر می‌شود، خبر می‌رسد که توزنباخ در دوئلی بر سر ایرنا به دست سولیونی کشته شده است. سه خواهر برای دلداری و تسلی به آغوش هم پناه می‌برند، آهنگ مارش به گوش می‌رسد و شادی واگیر موسیقی به این امید سه خواهر که رنجهایشان بیهوده نبوده و زندگی جدیدی چشم به راه آنهاست رنگی از طنز می‌بخشد.

باغ آلبالو (۱۹۰۴).

بیوه‌زنی به نام مادام رانوسکی (رانیو سکایا) پس از پنج سال زندگی در خارج به ملك خود باز می‌گردد و می‌بیند بر اثر ولخرجیهایش ملکش به گرو رفته و باید حراج شود. او که زنی دست و دلباز و سبکسر است اصلاً موقعیت بحرانی خود را تشخیص نمی‌دهد.

گایف، برادر رانوسکی، چند راه چارهٔ غیرعملی پیشنهاد می‌کند، ولی امید اصلیش در این است که میراثی به دست آنها برسد و یا برای آنیا، دختر جوان مادام رانوسکی خواستگار ثروتمندی پیدا شود. آنیا البته دلش جای دیگری است و شیفتهٔ دانشجویی بی‌دست و پا به نام تروفیموف و خواب و خیالهای او برای پیشرفتهای اجتماعی است. تنها راه عملی را لوپاخین، تاجری که پدرش زمانی رعیت گایف بوده، پیش پای آنها می‌نهد. پیشنهادش این است که درختهای باغ آلبالوی پرآوازهٔ این ملك را ببرند و زمین آن را قطعه قطعه کنند و کلبه‌های تابستانی بسازند. فکر اینکه این همه زیبایی را از میان بردارند و نابود کنند همچون توهینی به مقدسات تلقی می‌شود و همه آن را رد می‌کنند و چون فکر عملی دیگری هم برای نجات ملك به نظرشان نمی‌رسد، به خیالپردازی می‌افتند و چشم امید به روز حراج می‌دوزند. در شب آن روز مادام رانوسکی میهمانی بزرگی می‌دهد که از عهده برنمی‌آید. در بحبوحهٔ جشن میهمانی ناگهان لوپاخین وارد می‌شود و با خوشحالی اعلام می‌کند ملك را خریده است و خیال دارد پیشنهادش را عملی سازد و درختهای باغ آلبالو را قطع کند. اینك که باغ و ملك از دست رفته است، خانواده آمادهٔ ترك آن می‌شود. لوپاخین برخلاف انتظار از واریا، دخترخواندهٔ مادام رانوسکی، خواستگاری نمی‌کند و او هم به ناچار خدمتکار می‌شود. در این حیص و بیص آنکه بیش از همه فراموش شده است فیرز پیر و بیمار است، رعیت باوفای قدیمی خانواده که وقتی صدای تبر در باغ آلبالو می‌پیچد، چشم از جهان فرو می‌بندد؛ گویی رمزی از گذشتهٔ نابود شده است.

## شرحی بر کارنامه شورای فرهنگ عمومی (گروه فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی) ـ ۱۷




● جلال رفیع

# طرح «ضوابط اعطای جوایز ونشان‌های فرهنگی وهنری»

مفاد هشتمین بند از ماده دوم آیین نامه‌ی شرح وظایف شورای فرهنگ عمومی (مصوب سال ۶۴)، به تدوین «ضوابط اعطای جوایز و نشان‌های فرهنگی و هنری» اختصاص یافته است. پیش‌نویس مقدماتی این مصوبه تنظیم شد، اما پیش‌نویس نهایی فراهم نیامد، زیرا از یکطرف شورا مجال بررسی و تصویب آن را پیدا نکرد و از طرف دیگر معلوم شد که انجام وظیفه مذکور از طرق دیگر در شرف پیگیری است و مستقلا در زمره وظایف وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی قرار گرفته است.

بنابراین طرح مزبور مورد بحث و بررسی قرار نگرفته و به طریق اولی در جلسات شورای فرهنگ عمومی تصویب نشده است. با این وجود، از آنجا که کسب اطلاع نسبت به سوابق طرح‌ها و پیش نویس‌ها مفید به نظر می‌رسد و همچنین مطالعه متن آن، انگیزه‌های سازنده و ضرورت‌های قابل ملاحظه را یادآوري می کند، پیش‌نویس مقدماتی طرح مذکور ذیلا به نظر خوانندگان ارجمند می‌رسد. تا بار دیگر به یاد آورند که در عرصه‌های مختلف حیات فرهنگی و هنری، چه کارها و طرح‌ها و ایده‌های دیگری از این قبیل وجود دارد که بر زمین مانده است، یا ممکن است بر زمین بماند.

***

«ضوابط اعطای جوایز و نشانهای فرهنگی وهنری»
بند ۸ ـ آئین‌نامه شرح وظایف شورای فرهنگ عمومی

فصل اول ـ انگیزه‌ها و اهداف
فصل دوم ـ زمینه‌ها و موضوعات فرهنگی و هنری
فصل سوم ـ نوع جوایز و نشانهای فرهنگی و هنری
فصل چهارم ـ درجات و اشکال «نشان فرهنگ و هنر»
فصل پنجم ـ تعداد نشانها و جوائز فرهنگی و هنری
فصل ششم ـ شرایط اعطاء و دریافت جوایز و نشان‌های فرهنگی و هنری
فصل هفتم ـ ترتیب و روش اعطای نشان‌ها و جوایز فرهنگی و هنری
فصل هشتم ـ امتیازات متعلقه
فصل نهم ـ جمعبندی



### ● فصل اول ـ انگیزه‌ها و اهداف

به منظور تحقق مفاد بند هشتم از ماده دوم آیین نامه‌ی شرح وظایف شورای فرهنگ عمومی و با توجه به لزوم پیگیری انگیزه‌ها و اهداف مقدسی همچون:

ـ ترغیب و تشویق اهل علم و هنر و فرهنگ،
ـ حراست از شأن و شخصیت اجتماعی هنرمندان و دانشوران و فرهنگ‌پروران.
ـ بسیج افکار عمومی و جلب توجه عموم مردم و مسئولین و مدیران نظام جمهوری اسلامی نسبت به این فریضه فرهنگی و علمی،
ـ لزوم انجام اقدامات جدی و اثباتی و ایجابی در جهت ارج گزاری و حق‌شناسی و قدردانی نسبت به تلاش های ارزنده فرهنگی و علمی و هنری،

پیش نویس طرح پیشنهادی ذیل برای بحث و بررسی کافی در جلسات شورای فرهنگ عمومی، تقدیم می شود.

### ● فصل دوم ـ زمینه‌ها و موضوعات فرهنگی و هنری

ماده اول ـ موضوعاتی که در مورد آنها نشانها و جوایز اعطاء می شود، از این قبیل است: تحقیق، تالیف، ترجمه، شعر، قصه‌نویسی، نقاشی، خطاطی، تذهیب، امور چاپی، گرافیک، قالی بافی، صنایع دستی، کنده کاری، خاتم کاری، گچ بری، فیلمسازی، کارگردانی، هنرهای نمایشی و تجسمی، طراحی، موسیقی، سرودهای انقلابی، نمایشنامه‌نویسی، بازیگری، فیلمبرداری، نمایش‌های عروسکی، ماکت سازی، منبت کاری، نقاشی پارچه، سوزن‌دوزی، دکورسازی و دیگر موضوعات فرهنگی و هنری.

## ● فصل سوم ـ نوع جوایز و نشانهای فرهنگی و هنری

ماده دوم ـ نوع جوایز و نشانهای فرهنگی و هنری از این قبیل است:

۱ـ جوایز

الف ـ حوزهٔ فرهنگی:

- بورس تحصیلی و تحقیقی
- کتابخانه اهدائی در رشتهٔ تخصصی
- تأمین هزینهٔ تألیف و انتشار اثر فرهنگی
- اعطای امکانات مؤثر دیگر به تناسب مورد

ب ـ حوزهٔ هنری:

- جایزه ممتاز در رشته تخصصی
- اهداء آثار برجستهٔ هنری
- اهداء ابزار کار هنری
- اهدای امکانات دیگر به تناسب مورد

۲ـ نشانها

علاوه بر اعطای جوایز، به سرآمدان رشته‌های فرهنگی و هنری، «نشان فرهنگ و هنر» با درجات سه‌گانه اعطاء می‌شود.

تبصره ـ جوایز فرهنگی و هنری دارای درجات اول (ممتاز) و دوم و سوم است.

## ● فصل چهارم ـ درجات و اشکال نشان فرهنگ و هنر

مادهٔ سوم ـ نشان فرهنگ و هنر دارای سه درجه به قرار ذیل است:

۱ ـ نشان درجه اوّل که جنس آن طلا است.
۲ ـ نشان درجه دوّم که جنس آن طلا و نقره است.
۳ ـ نشان درجه سوّم که جنس آن نقره و برنز است.

ماده چهارم ـ شکل نشان درجه اول عبارت است از ترکیب یك نمای حجمی از مفاهیم هنری در رابطه با سنت‌های اصیل اسلامی و ایرانی که می‌تواند جلوه‌هائی از اصول و ارزش‌های انقلاب اسلامی مانند دفاع مقدس را نیز بهمراه داشته و تمام آن از طلا باشد.

ماده پنجم ـ شکل نشان درجه دوم دارای همان الگوی نشان درجه یك است و جنس ان می‌تواند از طلا و نقره باشد.

ماده ششم ـ شکل نشان درجه سوم دارای همان الگوی نشان درجه اول و دوم است و می‌تواند از جنس نقره و برنز باشد.

تبصره ـ نشان های سه گانه تحت عناوین فوق، فقط به وسیله وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تهیه می‌شود و هیچ فرد یا نهاد دیگری حق ساختن و تقلید آن را ندارد.

## ● فصل پنجم ـ تعداد نشانها و جوائز فرهنگی و هنری

ماده هفتم ـ تعداد نشان فرهنگ و هنر از درجه اول محدود به .... قطعه و تعداد نشان درجه دوم فرهنگ و هنر... قطعه و نشان درجه سوم آن...... قطعه خواهد بود. (قطعات مذکور به تناسب نیازها و توانایی‌ها تعیین خواهد شد).

ماده هشتم ـ تعداد و مقدار جوایز. (تعداد و مقدار جوایز به تناسب ضرورت‌ها و امکانات مشخص خواهد شد).

تبصره ـ هریك از نشان‌ها و جوایز به تناسب مورد و موضوع می‌تواند موسوم به اسامی مشاهیر علم و ادب یا اسامی و عناوین دیگری که یادآور مواریث و مفاخر فرهنگی و تجلی دهنده‌ی اصول و ارزش‌های معنوی دینی و ملی است، باشد.

## ● فصل ششم ـ شرایط دریافت جوایز و نشان‌های فرهنگی و هنری

ماده نهم ـ جوایز و نشان درجه یك فرهنگ و هنر به دانشمندان و محققان و هنرمندان طراز اول ایران و جهان که واجد یکی از شرایط ذیل باشند، تعلق می‌گیرد:

۱ ـ آثار برجسته ای در باره فرهنگ و هنر اسلامی و ایرانی تالیف نموده و یا پدید آورده باشند.

۲ ـ خدمات ارزنده و شایسته ای در جهت پیشرفت فرهنگی و هنری در سطح جهانی انجام داده باشند.

ماده دهم ـ جوایز و نشان درجه دوم فرهنگ و هنر به اشخاصی که واجد یکی از شرایط ذیل باشند تعلق می‌گیرد:

۱ ـ اشخاصی که آثار فرهنگی یا هنری دانشمندان و هنرمندان طراز اول در باره فرهنگ و هنر اسلامی را به شایسته‌ترین وجه ترجمه یا ارائه یا منتشر کرده باشند.

۲ ـ اشخاصی که با سرمایه و تلاش خود، مؤسسات فرهنگی و هنری در زمینه آموزش و یا گسترش فرهنگ و هنر اسلامی تاسیس و دائر کرده باشند.

ماده یازدهم ـ نشان ها و جوائز درجه سوم فرهنگ و هنر اسلامی به اشخاصی که واجد یکی از شرایط ذیل باشند تعلق می‌گیرد:

۱ ـ اشخاصی که در زمینه پیشبرد برنامه‌های فرهنگ و هنر و یا سیاست فرهنگی ایران همکاریهای ارزنده ای با سازمانهای فرهنگی و هنری کرده باشند.

۲ ـ اشخاصی که آثار برجسته فرهنگی و هنری ایران اسلامی را در سطح جهان معرفی کرده باشند.

۳ ـ اشخاصی که در راه ایجاد امکانات جهت گسترش فرهنگ و هنر و یا پیشبرد اهداف سازمانهای فرهنگی و هنری کشور خدمات ارزنده‌ای ارائه کرده باشند.



تبصره ۱ ـ پیشنهاد اعطای جوایز نشان فرهنگ و هنر به هنرمندان و محققان خارجی (اتباع کشورهای خارجی) با پیشنهاد وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و شورایعالی انقلاب فرهنگی و جلب موافقت وزارت امور خارجه صورت خواهد گرفت.

تبصره ۲ ـ بدیهی است که در مورد آثار مذکور، عدم تعارض مسلم آنها با اصول و ارزشهای مسجل مذهبی و ملی مورد توجه بوده و میزان قرابت ان آثار (به تناسب موضوع) با اصول و ارزشهای مزبور نیز در زمره امتیازات قرار می‌گیرد.

## ● فصل هفتم ـ ترتیب و روش اعطای نشان‌ها و جوایز فرهنگی و هنری

ماده دوازدهم ـ پیشنهادهای راجع به جوایز و نشان‌های فرهنگی و هنری از هر درجه و احراز شایستگی دریافت کننده‌ی آن می‌تواند به وسیله شورای فرهنگ عمومی مورد بررسی قرار گیرد و اعطای آن منوط به موافقت وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی است.

ماده سیزدهم ـ پیشنهادهای مربوط به اعطای جوایز و نشانهای فرهنگی و هنری باید تا پایان خردادماه هرسال همراه با ذکر علت و درجه نشان و جایزه مورد نظر به دفتر وزارتی (وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی) داده شود.

ماده چهاردهم ـ اعطای جوایز و نشانهای فرهنگی و هنری، همه ساله در جشنواره های سراسری سالگرد انقلاب اسلامی صورت می‌گیرد.

ماده پانزدهم ـ مشمولین دریافت نشان درجه اول و جایزه ممتاز فرهنگی و هنری، با درخواست وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، مستقیما آن را از دست رئیس جمهور دریافت خواهند کرد.

## ● فصل هشتم ـ امتیازات متعلقه

ماده شانزدهم ـ هریك از نشان‌ها و جوایز دارای امتیازات مؤثر و عمده‌ای در زمینه‌های مختلف خواهد بود و دریافت کننده می‌تواند به تناسب نوع نشان از تسهیلات، معافیت‌ها و امکانات تحصیلی، تحقیقاتی، مالیاتی و نظائر آن استفاده کند.

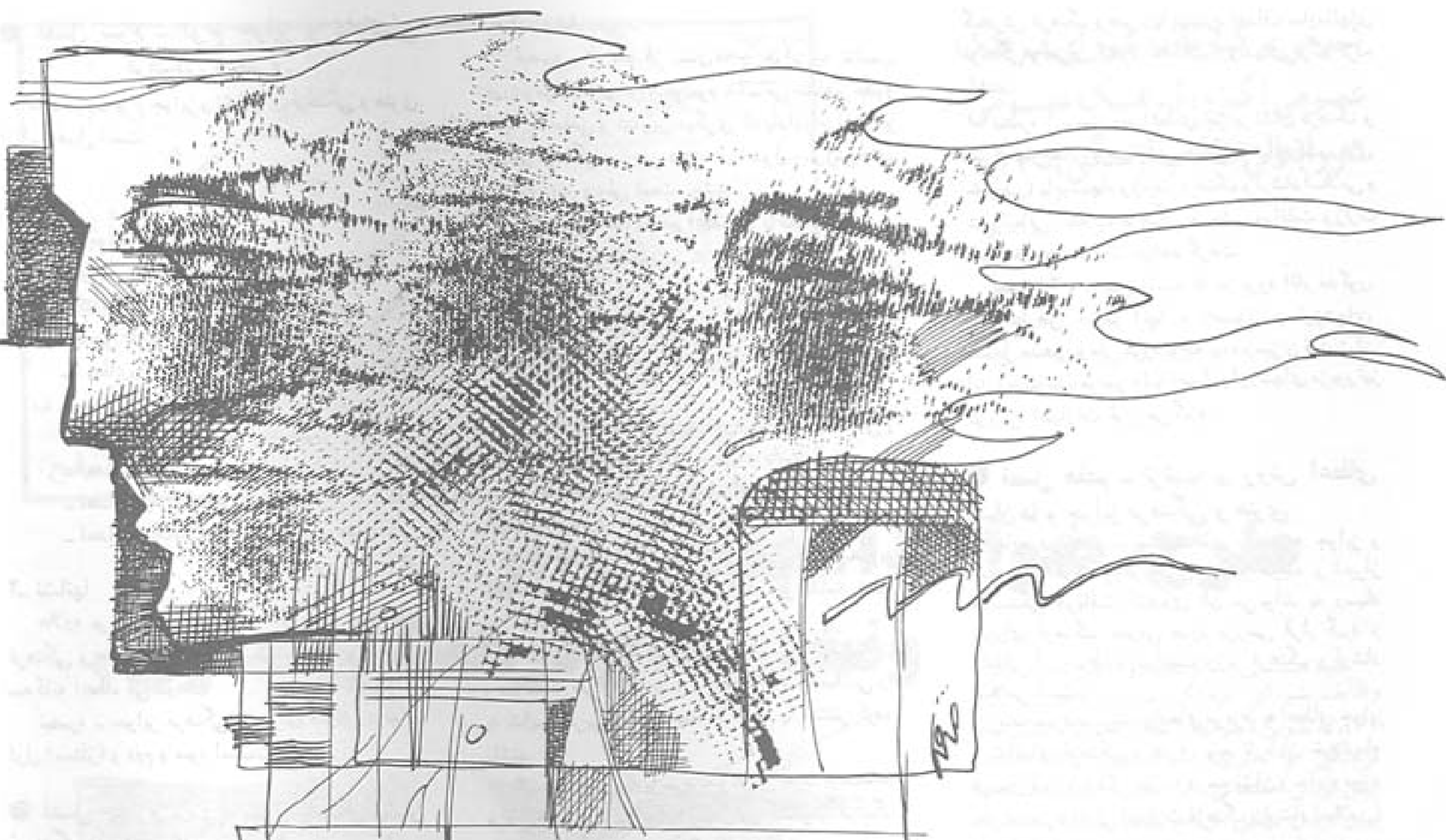
تبصره ۱ ـ امتیازات متعلقه می‌تواند متناسب با زمان و مکان و همچنین امکانات موجود گسترش و تنوع داشته باشد.

تبصره ۲ ـ امتیازات تعیین شده باید به گونه‌ای باشد که انگیزه کار و تلاش بیشتر و مؤثرتر را افزایش دهد و همچنین با شأن و نیاز استفاده کننده تناسب داشته باشد.

تبصره ۳ ـ وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی به عنوان رئیس شورای فرهنگ عمومی مسئول اجرای این طرح و نیز متصدی عرضه پیشنهادهای جدید درخصوص آن به شورای فرهنگ عمومی است.

## ● فصل نهم ـ جمعبندی

ماده هفدهم ـ این پیش‌نویس در ۹ فصل و ۱۷ ماده و ۷ تبصره (همراه با مقدمه) در جلسات شورای فرهنگ عمومی موردبحث و بررسی قرار گرفته و نهایتاً در تاریخ ....... تصویب شده است.



# مبارزی از دیار بلخ

## مختصری در احوال و معتقدات ناصر خسرو

○ یوسف مسگری - گرگان

مجالست با امرا و شاهزادگان و شراب‌خواریها و شب زنده‌داریها و خوشگذرانی‌ها از او انسانی سست عنصر ساخته بود که به امید تقرّب هر چه بیشتر و برای نیل به نان و نوایی افزون‌تر به هر کاری تن می‌داد و از مداحّی درباریان جائر نیز دریغ نداشت.

امّا ناگهان وجدان خفته‌اش بیدار می‌شود، رو به سوی قبله می‌آورد، مس وجودش قابلیت پیدا می‌کند و به کیمیا تبدیل می‌شود. ورق هستی خود را از نقوش پراکنده ساده نموده خاطرش رقم فیض می‌پذیرد و بعد از چهل و سه سال زندگی بیحاصل در سال ۴۳۷ هجری همراه غلام خود (و به قولی برادرش) از طریق نیشابور مسافرت طولانی را به سوی کعبه آغاز می‌کند و بعد از یك سال به بیت‌المقّدس می‌رسد. طول این سفر پر برگ و بارش را حدود ۷ سال تخمین زده‌اند که رنجها و مشقّات بیشماری را برای وی به همراه داشته است. محققاً چهار بار به زیارت کعبهٔ معظّمه مشرف شده و تغییر فکر می‌دهد و به زهد و تقوی رو کرده و از گناه و گناهکاری إعراض می کند.

اعمال و رفتار حکومتهای دست نشانده غزنویان و سلجوقیان به سبب حمایت‌های همه جانبهٔ خلفای عباسی و ظلم و تعدّی بیش از حدّ آنان نسبت به مردم و تصرّف و مصادرهٔ اموال و افراط در جمع‌آوری مالیات و ارسال بموقع به بغداد روح متحّول وی را می‌آزرده است. به همین جهت وی همیشه در فکر ریشه کن نمودن «منشأ» قدرت حکومت‌های ظالم بود.

با شنیدن آوازه محمدبن علی معروف به المستنصربالله فرمانروای مصر که داعیهٔ مبارزه با خلفای عباسی را داشته به سوی وی شتافته و در مصر با خلیفه فاطمی ملاقات می‌کند و در بحث با مؤیّد فی‌الدین مجذوب و شیفتهٔ وی می گردد با اینکه او خود

نیز چون عباسیان کاخ نشین و زندگی پر تجملی داشته ولی معلوم نیست که در زندگی او چه فضایلی را مشاهده می کند که اینگونه به سوی المؤید فی الدّین کشیده می شود. شاید او را مانند خود پیرو مقولات عقلی دیده و یا مخالفت او با خلفای عباسی وحشریان وی را مجذوبش می سازد.

بهر ترتیب آرزوی دیرینهٔ خود را باالمستنصر باللّه در میان گذاشته و دست بیعت داده و پشتیبانی او را جلب می کند از طرفی خلیفهٔ فاطمی نیز او را مردی دانشمند و متکلم و مبارزی خستگی ناپذیر تشخیص داده و با اعطای برترین عنوان دینی عصر «داعیهٔ فاطمی» و «حجّت سرزمین خراسان» به سوی بلخ روانه اش می کند.

بمحض ورود به بلخ مأموریت خود را آغاز و به کار تبلیغ و محاجّه دست زده و به افشاگری علیه حکومت عباسیان می پردازد. روحانیّت اهل تسنّن که منافع خود و ولینعمتان خویش را در خطر می بیند مورد آزارش قرار می دهد. از آنجائی که خراسان آن روز به علت دور بودن از مرکز خلافت همیشه کانون تمرّدها و جنبش ها بوده و خلفای عباسی با توجه به گذشته های آن دیار در دوران خلافت بنی امیه همواره سعی داشتند که با واگذاری تیولها به عشایر و ترکان مهاجر از وحشی گری و ددمنشی آنان در سرکوبی هر قیامی در نطفه استفاده کنند، با سعی و تبلیغ ملایان سنّی ابتدا دست به مبارزه فرهنگی علیه ناصر خسرو می زنند و با توسّل به شیوه سرکوب رایج وی را به دهریگری، تناسخی، قرمطی و خلاصه بد دینی متهم می کنند و موجبات فرار یا تبعید وی را فراهم و به ترک یار و دیارش مجبور و بسوی «یمگان» روانه اش می کنند. درحالیکه قصاید، اشعار و آثار اوخلاف این ادعا را اثبات می کند. از جمله در قصیده ای می گوید:

**دل خزینهٔ علم دین آمد تو را**
**نیست برتر گوهری از علم دین**
**دین چه باشد جز که عدل و راستی**
**چیز باشد جز که با دوآب وطین**
**قیمت هر کس به قدر علم اوست**
**همچنین گفته است امیرالمؤمنین**

و بعضی ها منجمله دولتشاه سمرقندی در تذکرهٔ خود او را موحّد و عارف واصل می شناسد.

او حتی در تبعیدگاه خود نیز لحظه ای دست از مبارزه نکشید و از این لحاظ می توان او را با ابومسلم خراسانی و حسن صباح مقایسه نمود.

فرار یا تبعید و انزوای او در بدخشان از وی فولادی آبدیده و اندیشمندی بزرگ ساخت که هیچ فرصتی برای آشتی با طرفداران خلفای عباسی باقی نگذاشت و با زبان شعر آتش خشم و نفرت خود را بر دودمان غاصب خلافت و عملهٔ جور فروریخته و کوس رسوائی قشریان و فقیه نمایان را بر سر هر بازار و برزنی به صدا درآورد و مانند سرداری فاتح پایه های کاخشان را به لرزه درآورد و بعد از سفر قبله از مدح دیگران دست برداشت و اگر در دیوانش مدحی هست جملگی جنبهٔ مذهبی و تبلیغ معتقدات دینی داشته و بیشترین مدایحش در ستایش حضرت رسول و علی بن ابیطالب (ع) است.

متابعت از حضرت رسول و آل رسول را مایهٔ فلاح و رستگاری دانسته و به اطاعت از آنان افتخار کرده و می گوید:

**حجتم تا روشن از آنست که من بر خلق**
**حجت نایب پیغمبر سبحانم**
**تختهٔ کشتی نوحم به خراسان**
**لاجرم هیچ خطرنیست زطوفانم**

همچنین جز حضرت علی بن ابیطالب و فرزندانش کس دیگری را شایستهٔ مقام امامت نمی شناسد و دیگران را غاصبین خلافت خطاب می کند.

در تبعیدگاه خود که قریب ۱۸ تا ۲۰ سال جان پر تلاطمش را در خود جای داده بود به موعظه پرداخته و تمام همّ و معلومات خود را در خدمت اعتقادات مذهبی خود و اثبات آن قرار داده. وجه ممیزهٔ او با دیگر شاعران، شیعه بودن اوست. گرچه او شیعهٔ فاطمی است.

یکی دیگر از مبارزات او مبارزه با کرّامیان و حشریان بوده که دارای عقاید مسخره ای بوده اند و برای خداوند خصوصیات انسانی قایل می شدند و خداوند را دارای اعضای ظاهری از قبیل چشم و گوش و دست و پا می پنداشتند و برای آیات قرآن معانی ظاهری و لفظی قایل بودند و از آنجایی که اعتقادات آنان دایر بر مخالفت در جستجو در اسرار خلقت و چون و چرا و تحقیق در علم نجوم و طب با روح معتقد به مقولات عقلی ناصر خسرو و علوی قبادیانی مخالف بوده، همواره مورد شماتت وی قرار داشته اند.

غیر از جدل با مخالفان مذهبش از مشخصات بارز شعر او شکایت از نادانی پندها و مواعظ و خلاصه بیان مقاصد اخلاقی و فلسفی است.

منجمله او ضمن دم زدن از عقل، اعتقاد داشته که عناصر ترکیب دهندهٔ جسم به اصل خود بازمی گردند و تنها جان سخن گوی آدمی است که از زندان تن رها شده و به مبدأش می پیوندد. لذا توصیه می کند که جان علوی را نباید به زخارف دنیوی آلوده نمود.

در قصیدهٔ معروف دو گوهر او مقولات فلسفی به نظریهٔ افلاطون و عرفا بی شباهت نیست و او در این فلسفه دو گوهر را همان جان و خرد می داند که ابداع پروردگارشان می خواند که از ترکیب و اتصال ایندو صادراول و افلاک و اجرام و فلک و قمر و عناصر اربعه و از عناصر اربعه جماد و نبات و حیوان پدید آمده اند که در ادامهٔ این بحث خود را گرفتار مسئله قدم وحدوث نموده و دچار تناقضات آشکاری می شود. او خود را همواره حکیم می خوانده و طرفدار مقولات عقلی قلمداد می کند و حکمت را تلاش در جستجوی حقیقت می داند ولی همیشه فکر او در محدوده اعتقاداتش محصور است.

او معتقد است که علم زائیده عقل است و باید طوری به کار گرفته شود که انسان را به حق ملحق گرداند.

**درخت تو گر بار دانش برآرد**
**بزیرآوری چرخ نیلوفری را**

شعر او مبیّن انفعالات روحی اوست و از این بابت به شعر همشهریش مولانا جلال الدین شباهت دارد با این تفاوت که شعر مولانا با عشق عجین است و رنگ و بوی عرفان دارد ولی در شعر او از عرفان کمتر اثری می توان یافت و از تفکر پویا و تحرک مولانا در تفکر یک خطّی او اثری نمی توان یافت و به قول و مقایسهٔ فولکیه تفکر وی را در مقابل اندیشه دیالکتیکی می توان اندیشه منطقی نامید که در عین حالیکه ذهن را قانع می کند ولی ایستا است و دوری از یار و دیار روح او را آزرده و زبانش را تلخ و گزنده ساخته و غزلسرایان را سبک مغزان و جلفکانی می نامند که دم از زلفکان چنبری می زده اند.

دیوان دوازده هزار بیتی او مانند دیوان رودکی از مستندات زبان دری است، که واژه ها و کلمات در آن از اصطلاحات و تعبیرات خاص برخوردارند و از کلمات مهجور و عربی نیز در آن استفاده شده و غالباً معانی بر الفاظ برتری چشم گیری دارند و از آرایه های شعری از قبیل استعاره، ایهام و استعاره و کنایه اثری دیده نمی شود.

اجزای جمله در شعر وی جا به جا شده است. لذا درک معانی برای خواننده قدری مشکل است و به دلیل نفرت و بیزاری سخنوران بعد از وی دیوانش مورد تقلید قرار نگرفته است.

سبک شعری او خراسانی و مانند عنصری و رودکی از مشاهیر این سبک است ولی روانی اشعار آنها را ندارد. از دیگر آثار معروف او که شهرهٔ آفاقش گردانیده سفرنامهٔ وی و کتاب زادالمسافرین و جامع الحکمتین و وجه دین و خوان الاخوان را می توان نام برد.




# می‌خواهم سرنداشته باشم

□ محمد رضا کاتب

«بخش اول»

صاحبخانه صبح که به خانه می‌آمد، آسمان را نگاه می‌کرد. کسی بادبادکی را آن دورها خال آسمان کرده بود. صاحبخانه خیره شده بود به آن. دستهاش ته جیبهاش را می‌گشت. باد می‌آمد و بادبادک کله می‌زد. کلید توی دستهای صاحبخانه می‌لرزید. باد تندتر شده بود و بادبادک دور خودش می‌چرخید و کلید می‌لرزید. خیلی ور رفت تا قفل در باز شد. کلید را گذاشت تو جیبش. مانده بود برود تو یا نرود. می‌ترسید. در را آرام باز کرد. حیاط ته دالان تاریک بود. از دالان تند گذشت. روی پلهٔ جلو انباری نشست و تکیه داد به در پوسیده‌اش و به آسمان خیره شد باز. بادبادک توی آسمان حیاط نبود. نمی‌دانست چه کار کند. به دیوار نگاه کرد. به سایه سرد و نمور دیوار. روی زمین. حوصله‌اش سر رفت از سایه دیوار. بلند شد رفت تو انباری. انباری بوی نا می‌داد، بوی چربی مانده. جارو را پشت چمدان پیدا کرد. از انباری زد بیرون. صبحها هیچ وقت هیچ جا را جارو نمی‌کرد. می‌گرفت می‌خوابید تا لنگ ظهر. ظهر بلند می‌شد ناهار می‌خورد، باز می‌خوابید. تمام روز را به خواب می‌گذراند. شیفت شب بود. در کوچه را باز کرد. از همان جلو در شروع کرد به جارو زدن. وسط کوچه نفس‌نفس می‌زد و جارو می‌کرد، ایستاد. خیس عرق بود. سربلند کرد سمت آسمان. می‌خواست سر خون‌آلود مرا (که چند قدم آن طرفتر از پاهاش افتاده بود) پای ریلها نبیند. شاید می‌خواست ببیند. جرأت نمی‌کرد. شروع کرد به جارو زدن. مثل دختر بچه‌ها جارو می‌زد. بیشتر گرد و خاک می‌فرستاد هوا تا جارو بزند. پاهاش از حرکت ایستاد. جارو افتاد پایین، کنار سرم (ریلها پایین‌تر از خیابان بودند) کمرش را چسبیده بود. کمر درد داشت. داشت به مهره‌های کمرش فشار می‌آورد و به شهر نگاه می‌کرد. شهر ته ریلها بود و ته چشمهاش یك بی‌خیالی. معلوم نبود از کجا گیرش آورده. حتی از پشت گرد و خاك (که کم کم داشت می‌خوابید) آن بی‌خیالی پیدا بود. برگشت تند رفت تو خانه. پشت در دنبال کلید گشت. یادش نیامد آن را کجا گذاشته. کلون در را انداخت و رفت تو حیاط. روی پله جلو در انباری نشست و خیره شد به در پوسیدهٔ مستراح. باد در را تکان می‌داد. در جیرجیر می‌کرد.

بوی مستراح داشت حالش را به هم می‌زد. بوش همه جای خانه را ورداشته بود. قطاری از پشت دیوار سوت کشید و گذشت. خنده‌دار بود. من هم دیگر می‌ترسیدم از صداش. توی این دو روز هر وقت قطار از کنار جنازه‌ام می‌گذشت، وحشت می‌کردم و زمین را چنگ می‌زدم. کنار بدنم چند جای پنجه روی زمین مانده بود، به تعداد قطارهایی که از آنجا گذشته بود.

همیشه فکر می‌کردم کشته شدن با قطار یکی از آسانترین راههای مردن است. حتی این را چند روز قبل از این که خودم را زیر چرخهای قطار بیندازم، بش گفته بودم.

«یه بچه امروز صبح، لب خط، خودشو پرت کرده زیر قطار. اینهایی که می‌رند زیر قطار اصلا وقت نمی‌کنند بفهمند چه جوری می‌میرند.»

صاحبخانه بی‌خیال به ساعتش نگاه کرد. نزدیکهای ساعت هشت بود و داشت شام می‌خورد. ما هیچ وقت با هم شام و ناهار نمی‌خوردیم. نشستم جلوش، روی پلهٔ جلوی انباری: «له شده بود سرش.»

صاحبخانه سرش را آرام بلند کرد و خیره شد بم: «بُغ کردی اومدی نشستی جلوی من که چی؟»

«برم جلوی کی بشینم پس؟»

«جلوی بابام.»

«حالا باباتو از کجا گیر بیارم؟»

«قبرستان.»

« حالشو ندارم.»

حالش سگی بود. بلند شدم رفتم سمت اتاق.

«چی می‌خواستی بگی که نگفتی؟»

«نترسیدم.»

می‌دانستم کنجکاوش کرده‌ام. هیچ وقت نمی‌نشستم جلوش حرف بزنم. همیشه مثل دو تا آدم قهر بودیم.

گفت: «خب چی شد؟»

«چیزی ندارم بگم.»

«داشتی از اون پسره می‌گفتی که رفته زیر قطار.»

«نرفته زیر قطار. خودشو انداخته زیر قطار.»

«همون.»

«گفتم که.»

«دوباره بگو.»

«یه پسر لب خط خودشو انداخته زیر قطار. له و لورده شده. همسن و سال من بوده.»

«زیر قطار چی کار داشته.»

«شاید می‌خواسته بدونه آن زیر، چرخهای قطار چطوری‌اند.»

«می‌خوای بدونی که چی بشه.»

«آره، من هم دوست دارم ببینم چرخهای قطار موقع حرکت چطوری‌اند.»

خندید فهمید می‌خواهم خودم را بکشم.

«گور بابای هر چی خره.»

«دوست دارم بدونم خب.»

«تو چی فکر می‌کنی؟ فکر می‌کنی مُردن به این راحتیهاست؟»

«شاید باشد. مخصوصاً اگه اون قطار یه قطار معمولی نباشه. یه قطاری باشه که آدم دوستش داشته باشه.»

«اگر هم باشه برای تو نیست. تو باید جوابگوی بدبختیهای من باشی. جوابگوی نامردیهای بابات.»

«به من چه که بابام چی کار کرده. برو بگرد پیداش کن. یخه شو بگیر. زورتو به من نرسون این قدر.»

«پس زورمو به کی برسونم؟ بترکم از غصه؟»

«بگو از عقده.»

«این طوری اقلاً نمی‌ترکم. می‌تونم سالی یه بار بخندم.»

«خوبه. برو نترک. برو سالی یه بار، عید به عید، به خودت بخند.»

صاحبخانه خندید. از حرصش خندید.

«حقمه سالی یه بار بخندم.»

از خنده‌اش بدم می‌آمد. از گریه‌هاش هم. هر دو کوچکش می‌کردند. دوست داشتم بزرگ باشد، بزرگ ببینمش. اما نبود، نمی‌دیدمش. اگر بزرگ بود، باید مرا می‌دید تو این دو روزی که از کنارم گذشته بود، نتوانسته بود ببیندم. و این برام زور داشت. ده بار بیشتر از کنارم رد شد و عین ده بار را به آسمان نگاه می‌کرد، به آن بادبادک که خال آسمان بود. کاش فقط یك بار، فقط یك بار سر خم می‌کرد و مرا پای ریلها می‌دید. اگر دیده بود، ماشینهای آتش‌نشانی هیچ وقت آژیرکشان از سمت شهر نمی‌آمدند طرف خانه ما.

سوزنبان ماشینها را که دید، نیم خیز شد، کتری را ول کرد زمین: «یا ابوالفضل!» بلند شد ایستاد. از پشت پنجره اتاقش خانه را دید و شعله‌های آتش و ماشینهای آتش‌نشانی را، که از دور به آن نزدیك می‌شدند شیشه‌ای با صدا شکست و شعله‌های آتش از پنجره زد بیرون. شعله‌ها تا پشت بام می‌رسید. لباسهای روی پشت بام آتش گرفته بودند. بند رخت سوخت و همه لباسها ریخت زمین. صاحبخانه افتاده بود زمین، کنار چمدان. صدای جیغهاش دل سوزنبان را کباب می‌کرد. دوید از اتاق بیرون. فریاد می‌کشید و می‌دوید. صداش توی صدای آژیرها گم بود. نزدیك من که رسید، صداش برید. پاهاش آرام می‌آمدند جلو. فریادی کشید که من باز از ترس زمین را چنگ زدم.

آتش تازه خاموش شده بود. از مابین گردوخاك خیابان خاکی ماشین پلیس می‌آمد آن سمت. پارچه‌ای سفید کشیدند روی تنم و پارچه‌ای هم روی سرم. دستم افتاده بود وسط ریلها. برش داشتند گذاشتند زیر پارچه‌ای که زیر تنم بود. تن آش و لاش صاحبخانه را انداختند تو برانکارد، بردند تو آمبولانس.

«مگه چقدر می‌تونه خودشو بزنه به نفهمی؟ براش حتماً خیلی زور داشته به کسی بگه چی سرِ ما اومده، سرخودش و من.»

و سر من زیر پارچه سفید بود. پارچه بوی بیمارستان می‌داد. بیمارستان خلوت بود و صدای جیغهای صاحبخانه می‌پیچید تو راهروها. در اتاقش باز می‌شد و بسته می‌شد. پرستارها می‌رفتند و می‌آمدند، بدجوری داد می‌زد. بدجوری جزغاله شده بود. خودش را سوزاند، فقط برای این که دلش نسوزد، برای این که دلش خنك شود. تا روش بشود داد بزند. لباسهای نایلونی گلدارش را از تنش جدا می‌کردند. دیگر جیغ نمی‌زد. بیهوش شده بود. و این تنها باری بود که دلم واقعاً به حالش سوخت. دوست داشتم دوستش داشتم و براش گریه می‌کردم. حتی وقتی پوستهای سوخته و اضافی صورتش را می‌کندند، براش گریه کردم. فکر می‌کردم شاید بمیرد و اگر نمیرد، آن قدر زشت می‌شود که دوست دارد بمیرد.

«خب گریه‌م گرفت براش.»

دوست داشتم می‌توانستم بش بگویم. می‌دانستم دلخور می‌شود. دلخورش کرده بودم قبلاً.

«نرفتی سر کار؟»

«چی کار داری؟»

«می‌خوام بدونم.»

«می‌خوام ندونی.»

از سر شب، آن شب، بیدار نشسته بود بالای سرم. خروسها افتاده بودند به خواندن، نمی‌دانم چه مرگم شده بود.

گفتم: «خودت خبرداری چقدر خوبی؟»

«نه، خبر ندارم.»

«می‌خوای خبردارت کنم.»

«نمی‌خوام بدونم. هیچی نمی‌خوام بدونم.»

داشت توی لیوان چیزی را هم می‌زد. لیوان را گذاشت کنار رختخوابم: «بخور اینو!»

و بلند شد. جا خورده بود.

گفتم: «شنیدی چی گفتم؟»

«نشنیدم.»

«خیلی خوبی تو.»

«که چی؟»

«دوست دارم اینو بتّ بگم.»

«خفه شو بگیر بخواب.»

«اگه دوست داری خفه شم، چرا دیشب تا حالا بالای سرم...»

«گفتم خفه شو بگیر بخواب.»

نخوابیدم. خفه هم نشدم، اما دیگر هیچ وقت به اسم کوچك صداش نکردم، فقط صاحبخانه. نفرتی که او از من داشت، هیچ کس از هیچ کس نداشت. نمی‌دانم با این نفرت چه جوری می‌توانست بنشیند بالای سرم و ازم مواظبت کند.

از چیزی می‌ترسید. می‌ترسید به اسم صداش کنم تا نفرتی را که از بابام دارد فراموش کند. با نفرت او زنده بود. از حرصِ همین نفرت هم بود که مرا بزرگ می‌کرد. نمی‌توانست خودش را خلاص کند از آن. حتی وقتی جنازه مرا دید سعی کرد به روی خودش نیاورد. سنگین بود برام پاهاش را تو تاریکی شب ببینم که از مقابلم آهسته می‌گذرد و می‌رود و صبح دوباره بر می‌گردد. نمی‌گفت بابام چه کار در حقش کرده بود که خوشش می‌آمد بش بگویم صاحبخانه. دلش غش می‌رفت به کلمه صاحبخانه فحش اضافه کنم. اوایل هنوز یك کم دلم به حالش می‌سوخت. بش فحش می‌دادم. برای رضایتش گاهی خودم را عصبانی نشان می‌دادم. داد می‌زدم، یا خانه را به هم می‌ریختم. شنگول می‌شد و حرصم را بیشتر در می‌آورد. من هم بیشتر داد و بیداد می‌کردم. وقتی دیدم چقدر از من بدش می‌آید، دیگر خوشحالش نکردم، دیگر نگذاشتم با عصبانیت من شنگول بشود و برود شام از بیرون بخرد. دیگر هیچ وقتِ هیچ وقت بش فحش ندادم. با احترام صداش می‌کردم. بارها لجم را درآورد تا عصبانی شوم، مثل همیشه. اما حالا اینِ من بودم که لجش را در می‌آوردم، با بی‌خیالی‌ام. واقعاً هم لجش را در می‌آوردم. آدم باید

خیلی بدبخت باشد که خوشحالی تنها کَنِش این باشد که سرش داد بزند، فحش بدهد، و حرص بخورد از دستش. زور می‌زد حرصم را در بیاورد. نمی‌توانست. کفری می‌شد می‌رفت بیرون، می‌رفت گریه کند، تو تنهایی خودش. من هم تو تنهایی خودم گریه می‌کردم، همیشه. این را از او یاد گرفته بودم. همه چیزم را از او یاد گرفته بودم. و بیشتر از همه نفرت داشتن را. وقتی اذیتش نمی‌کردم، دلگیر بود تمام روز را. وقتی دید تمام روز دلگیر است، رفت شیفت شب. حالا دیگر کمتر همدیگر را می‌دیدیم. بعضی شبها شام خوردنش را طول می‌داد. می‌رفتم بیرون خانه، می‌نشستم کنار ریل تا برود سر کار. از لج من رفتنش را طول می‌داد. تا آن آخرین ثانیه‌های ساعت هشت می‌ماند خانه تا من بیرون بمانم، اما فقط خودش را اذیت می‌کرد. من لم می‌دادم روی زمین و نگاه می‌کردم به کوچه‌های روشنی که تند از جلوم می‌گذشتند. تو واگن غذاخوری همیشه چند نفر نشسته بودند یا چیز می‌خوردند یا سیگار می‌کشیدند. خودم را با آدمهای توی قطار سرگرم می‌کردم، اما او نمی‌توانست خودش را با چیزی سرگرم کند. یك روز دیگر نتوانست تحمل کند. صبح آمد خانه. از همان جلو در داد و بیداد راه انداخت. از خواب پریدم، ولی چشمهام را باز نکردم. آمد بالای سرم. با پا زد تو پهلوم. چشمهام را باز کردم. می‌سوختند. هوا تاریك روشن بود. ساعت شش می‌آمد خانه همیشه. آن روز ساعت پنج آمد.

گفتم: «چه ته؟»

«بلند شو، غلام زنگباری!»

پتو را کشیدم رو سرم. غلام زنگباری گویا دزدی آسمان جل بوده. فحشش بود.

پتو را پس کشید: «بلند شو ببینم!»

چشمهام را باز کردم: «بگو!»

«طلاهامو کجا گذوشتی؟»

«چی‌هاتو؟»

«طلاهامو، طلاهای نازنینمو.»

«کی گم کردی که حالا فهمیدی؟»

«گم نکردم. یکی ورشون داشته.»

«طلات کجا بود تو؟»

«تو اون صندوق کوچیکه، زیر اون پیرهن سبزه‌م.»

می‌دانستم طلایی نداشته که گم شده باشد.

«چی‌ها بوده حالا؟»

«یه النگو، یه گلوبند خورشیدی.»

«خب دیگه.»

«دیگه این طوری بی‌تفاوت نگو خب دیگه. آ»

خیلی خوابم می‌آمد: «برو بگیر بخواب. اول صبحی بلوا به پا نکن.»

«اگه نگی، به خدا قسم همین الآن می‌رم کلانتری، مأمور ور می‌دارم می‌آرم.»

می‌دانستم چش شده، پتو را کشیدم روی سرم: «برو بردار بیار. سر راهت پنیر هم بگیر. تموم کردیم.»

«غصه پنیرو نخور. صبحونه مهمون کلانتری هستی.»

«بهتر. خدا کنه. اونجا دیگه آدم هر قدر می‌خواد می‌تونه سر سفره حرف بزنه و بخنده.»

و گرفتم خوابیدم.

قطار ساعت هفت گذشت. بیدار شدم. کسی تو حیاط گریه می‌کرد. صدای گریه‌اش مثل وقتی بود که آمبولانسی آژیرکشان می‌بردش سمت شهر. کاری براش نمی‌توانستم بکنم. برای خودم هم کاری از دستم بر نمی‌آمد، چه برسد به او.

مأمور آگاهی گردنش را می‌خاراند. اجازه بردنم را نمی‌داد. دنبال جای پایی، چاقویی، چیزی می‌گشت آن دوروبرها. وقتی بی‌سیم می‌زد، گفت یك نفر مرا کشته، و خانه‌مان را آتش زده. هر دو را به یك نفر نسبت می‌داد. تو پزشك قانونی هم حرفش همین بود. داد لباسهام را درآوردند. تمام بدنم را خوب دید. هیچ جای ضربه یا چاقویی نبود، غیر از کبودی روی دنده هام. دست گذاشت روی کبودی و فشار داد: «یعنی شکسته؟»

دکتر آرام آدامس می‌جوید. می‌خواست بوی دهانش از بین برود: «فکر نکنم جای شکستگی باشه.»

و معاینه کرد. مأمور دنبال چیزی می‌گشت که حرفش را ثابت کند. ول کن نبود. دکتر مثل زنها آدامس می‌جوید و سر و صدا راه می‌انداخت: «دنبال چی هستی؟»

«فکر کنم به زور انداخته‌اندش زیر قطار.»

«چرا به زور؟»

«حس ششمه دیگه.»

«ولی حس هفتم من می‌گه به زور نبوده.»

«تو حس هفتمو ده سال تو دانشگاه خوندی، اما من حس ششممو داشتم. وقتی همسن و سال این بودم داشتم.»

«جای ضربه‌ای نیست. این هم که اینجاست، چیز مهمی نباید بوده باشه.»

تمام کمر و دستهام را دید. دنبال جای سوزنی، آمپولی چیزی می‌گشت. پیدا نکرد.

«چیزی نیست. باید کالبد شکافی بشه.»

بعد از کالبد شکافی هم باز همان حرف را زد.

«چیزی نیست. نه جای ضربه ست، نه سم، نه هیچ چیز دیگه. مطمئناً خودکشی کرده.»

«به همین سادگی؟»

«به همین سادگی.»

«می‌دونی چقدر جرأت می‌خواد این سادگی‌یی که تو می‌گی؟»

«برای شما پلیس جماعت که زیاد به نظر نمی‌رسه.»

«ماجرأتمونو از قانون می‌گیریم و دلمون به هفت تیر هامون خوشه و به رفقامون. اینه که به ما جرأت می‌ده، اما اون نه دلش به هفت تیر خوش بوده، نه رفقاش، نه قانون. برای همینه که می‌گم خیلی جرأت داشته.»

«خودکشی جرأت نمی‌خواد. یه نوع جنونه.»

«همون چیزی که شما دکترها هم دارید.»

«کی می‌گه دکترها آدمهای شجاعی اند؟»

«من.»

«من که خیلی آدم ترسویی‌ام. یعنی ذاتاً ترسوم.»

«چه شجاعتی از این بیشتر که بالا سر یه جسد بی سر و غرق خون، با دستهای خونی، چاقو به دست وایسادی، بی خیال داری آدامس می‌جوی.»

«پلیسها هم شجاعند.»

«هستند، اما نه زیاد. من از صبح تا حالا نتونستم لب به هیچ چیز بزنم. فکر غذا رو که می‌کنم، حالم می‌ره که به هم بخوره.»

«این نشونهٔ ترسو بودنت نیست. نشونه شجاعت ما هم نیست. نشونه تأثیر عادته. عادت آدمو دلیر می‌کنه. ما این قدر می‌بینیم که برامون عادی می‌شه.»

«من هم زیاد می‌بینم، اما هنوز برام عادی نشده.»

و باز گردنش را خاراند. پارچه سفیدی به گردنش بسته بود.

«تو فکر می‌کنی خودکشی کرده؟»

«این طوری می‌نویسم براش. بقیه شو هم می‌ذارم برای حس ششم تو و امثال تو.»

«این طوری فکر می‌کنی؟»

«این طوری می‌نویسم. راحت می‌کنم خودمو می‌رم. اگه قرار باشه سر هر جنازه این همه وقت حروم کنم، کارم ساخته ست.»

«به نظر تو آدم می‌تونه به مُردن هم عادت کنه.»

«من که تا حالا نمردم. مگه تو تا حالا مُردی؟»

«فقط یه بار.»

«پس خوب همدیگرو درك می‌کنید.»

«برای همین برام سؤال شده که چرا با قطار خودشو کشته.»

«پس با چی؟»

«با یه چیز دیگه چرا نه.»

«اینو تو باید بگی. من فقط اون چیزی رو که می‌بینم می‌تونم بگم. تخیل شماها بیشتره.»

«من فکر می‌کنم می‌خواسته مرگش فجیع باشه. برای همینه که می‌گم یه قتله.»

«حرف قشنگیه.»

«قشنگ هست، اما باید دید واقعیت هم داره یا نه. قرار نیست هر چیز قشنگ واقعیت هم داشته باشه.»

«به هر حال باید یه حدسی زد. هر چیز درستی یه روز فقط حدس بوده.»

«با همون حس ششمی که تو می‌گی.»

«به هر حال باید سر درآورد.»

«کار دیگه‌ای نداری با ما شما؟»

«با این نه.»

دکتر دستکشهای خونی‌اش را درآورد انداخت تو سطل و دستش را زیر شیر شست. دستیارش داشت بندهای لباسش را باز می‌کرد. بش گفت: «این دیگه کارش تمومه. بگید ورش دارند ببرنش.»

برگشت دید مأمور دارد نگاهش می‌کند: «چیزی شده؟»

«تو مطمئنی این کارش تمومه؟»

«یعنی چی؟»

«یعنی واقعاً فکر می‌کنی کارش تموم شده؟»

«از چه لحاظ؟»

«از همه لحاظ.»

«از این لحاظ که مرده آره. کارش تموم شده. از این لحاظ که کالبد شکافی شده هم آره.»

«تو مطمئنی مرده؟»

دکتر دیگر آدامس نجوید: «یعنی چی؟»

«می‌گم مطمئنی؟»

«یه کم بی‌معنیه حرفت.»

«من مرده‌ها را خوب می‌شناسم.»

«ولی زنده‌ها را خوب نمی‌شناسی.»
«خیلی کسها هستند که زنده‌ها رو می‌شناسند، روانشناسها، دکترها، پروفسورها، اما کار من شناختن مرده‌هاست. به هر کی نمی‌شه گفت مرده. به همه کسی هم نمی‌شه گفت زنده.»
دکتر لبخند زد، رفت از اتاق بیرون. تو راهرو به حرف مأمور فکر می‌کرد. نفهمید خنده‌اش کجا رفت. از چیزی می‌ترسید. به دستیارش گفت: «این مأمورها خیلی دوست دارند خوفناك جلوه کنند، نه؟»
دوست داشت این را به خود مأمور می‌گفت. وقتی مأمور از ساختمان می‌رفت بیرون، صداش کرد و این را بش گفت. مأمور فقط گردنش را خاراند، دکتر گفت: «همین؟»
«آره. فقط همین.»
«تو واقعاً فکر می‌کنی اون نمرده؟»
مأمور رفت سمت در: «باید قاتلشو پیدا کنم. بیمارستان سوانح شمارهٔ دو کدوم خیابونه؟»
اولین باری که صاحبخانه چشمش را تو بیمارستان باز کرد، از لای در نیمه باز، تو تاریك روشنای راهرو مأمور را دید که پارو پا انداخته بود و داشت روزنامه می‌خواند. خوشحال شد که شب است و باید بخوابد. خوابید. صبح باز او را پشت روزنامه دید. پیشانی اش و موهای سرش از بالای روزنامه زده بود بالا و این طرف و آن طرف می‌رفت. کم‌کم داشت دلواپس می‌شد. دوست داشت می‌آمد حرفهایش را می‌زد، می‌رفت. نیامد. حرفی هم نمی‌زد. دلشوره داشت. فکر می‌کرد هفته بعد، جمعه، مأمور می‌آید تو اتاق. جمعه که آمد، اضطرابش را بیشتر کرد ساعت دو، سه تا از دوستهاش آمدند دیدنش. بیشتر همکارش بودند تا دوستش. در اتاق باز بود. در زدند و با لبخند آمدند تو. خواستند روبوسی کنند، دیدند نمی‌توانند. صورتش را باند بسته بودند. همین شد دلیلی تا چند دقیقه درباره‌اش حرف بزنند و غش غش بخندند. بیشتر می‌خواستند او را بخندانند تا خودشان را. یکی از دوستهاش از وضع سوختگیها پرسید. صاحبخانه از لای در نیمه باز به مأمور نگاه می‌کرد. مأمور روزنامه را باز کرده بود جلوی صورتش و داشت روزنامه می‌خواند. همکارش پاکت کمپوت را گذاشت روی میز کوچك کنارش و گفت نمی‌دانم مهری و کی و کی می‌خواستند بیایند، نتوانستند، شیفت بودند. گفت دوشنبه می‌آیند ملاقاتش. گفت کی گفته بیمارستان رازی دکترهاش بهترند. گفت آنجا چند تایی پارتی هم دارند، اگر او بخواهد. صاحبخانه فقط به در نگاه می‌کرد و به موهای مأمور، که از بالای روزنامه پیدا بود. آشنا بود آن رنگ مو براش. دوست صاحبخانه گفت: «نگفتی کی مرخصت می‌کنند؟»
«معلوم نیست. بستگی به وضع زخمهام داره.»
سرسری جواب می‌داد.
دوست صاحبخانه نمی‌توانست ساکت باشد: «برو خدا رو شکر کن. جاریِ خواهرم، همسایه‌تون، چند وقت پیشها سوخته بود با گاز.»
نگاه صاحبخانه را گرفت تا رسید به در: «که خدا نصیب گرگ بیابون نکنه. بدنش جزغاله شد. دکترها گفته بودند شصت درصد سوخته. کاری از ما بر نمی‌آد. ببریدش یه جای دیگه. بردنش یه بیمارستان دیگه. نرسیده به بیمارستان تموم کرد بیچاره. چهار تا بچه داشت. سه تا دختر یه پسر. باز هم خوبه که بیشتر بچه‌هاش دختر بودند. دخترها کمتر به مادر احتیاج دارند تا پسرها. یعنی من این طوری فکر می‌کنم. منتظر کسی هستی تو؟»
صاحبخانه جا خورد: «نه. منتظر کسی نیستم. چرا باید باشم؟»
«آخه دیدم به در نگاه می‌کنی هی. گفتم شاید منتظری.»
«کَسم کجا بود؟»
«پس ما چی هستیم؟ قبولمون نداری به عنوان کَس؟»
«شما دوستهای منید، سرورهای منید. کَس آدم یا پدر و مادر و شوهرشه یا بچه آدمه. همین فامیل آدم هم کَس نیست. باور کنید.»
«شوهرم هم حرف تو رو می‌زنه. خیلی بدبینه.»
«این بدبینی نیست، حقیقته. آدم باید کلی تجربه کنه تا بفهمه بدبینی چیه، حقیقت چیه. مثل تو که هی با جاریت دعوات می‌شه.»
نگاه صاحبخانه باز به مأمور خورد. موهاش از این طرف روزنامه رفت آن طرف. جابه‌جا می‌شد.
«خب بدبین می‌شی بش. اما اگه بره پیش مادر شوهر تو. ببینم. جمعه‌ها روزنامه چاپ می‌شه؟»
«چی؟»
«امروز جمعه‌ست نه؟ اشتباه نمی‌کنم؟»
«نه. جمعه‌ست.»
«یه روزنامه‌ای چاپ می‌شه جمعه‌ها.»
«فکر نکنم روزنامه‌ای چاپ بشه. چطور مگه؟ روزنامه می‌خوای؟»
«نه. من اصلاً اهل روزنامه نیستم. اگه حوصله‌م هم سر بره، روزنامه نمی‌خونم باز. ترجیح می‌دم مثل مردها سوت بزنم تا روزنامه بخونم. البته مثل بعضی از مردها، نه اون روزنامه خونهاشون.»
«اگه حوصله‌ت سر رفته بگو. مجله‌ها زیادن. چند تاشو برات می‌خرم. همین سر این نبش یه روزنامه‌فروشی دیدم موقع اومدن.»
«نه، نه. همین طوری پرسیدم. احتیاج به مجله و این چیزها ندارم.»
و باز از میان در نیمه باز به مأمور نگاه کرد که روزنامه می‌خواند: «من ازمردهایی که هی می‌شینند روزنامه می‌خوانند و این روزنامه لعنتی از دستشون نمی‌افته، حالم به هم می‌خوره. نمی‌دونم توی اون چیه که هی می‌شینند می‌خوننش.»
معلوم نبود توی روزنامه خواندن مأمور چی بود که



صاحبخانه را این قدر عصبانی می کرد.

دوست صاحبخانه دست سالم صاحبخانه را گرفت تو دستش، به دوستهاش علامت داد بروند بیرون. آن دوتا خداحافظی کردند و از در رفتند بیرون. صاحبخانه ماند و دوستش. از او سن و سال بیشتری داشت. داشت دستش را نوازش می کرد. گفت:

«خوبی؟»

صاحبخانه به سقف نگاه می کرد، به لامپ سقف. چیزی نگفت.

«مطمئنی خوبی؟ یعنی این طور که نشون می‌دی خوبی؟»

صاحبخانه سر برگرداند سمت او: «آره خوبم. ممنون که خوبم. مطمئنم که خوبم.»

«به چیزی احتیاج نداری؟»

«مگر می‌شه آدمی پیدا کنی که به چیزی احتیاج نداشته باشه؟»

«به چیزی که از دست من بر بیاد.»

«نه. به چیزی که از دست تو بر بیاد نه.»

«مطمئنی؟»

صاحبخانه به سقف نگاه می کرد: «یه سؤال دارم فقط. می خوام راستشو بگی. پسر آرش مرده؟»

دوستش اول نفهمید پسر آرش منم.

«پسر آرش کیه؟»

«پسر آرش، پسر آرش دیگه.»

«هان، آره. اون پسره، آره مرده.»

«چطوری مرده؟»

«یه جوری مرده دیگه. چه فرقی به حال تو می کنه؟»

«خیلی فرق می کنه.»

«کاری کن فرقی نکنه.»

«چطوری مُرده؟ می خوام بدونم چطوریشو.»

«اگه دلخراش هم بود، می‌خوای بدونی باز؟»

«مردن دلخراشه اصلا. بگو.»

«خودشو انداخته زیر چرخهای قطار.»

«چرا؟ چرا چرخهای قطار؟ چرا یه طور دیگه خودشو نکشته؟»

«نمی‌دونم. شاید راحت‌ترین راه بوده.»

«یا دلخراشترین راه. نه. تو مطمئنی مرده اصلاً؟»

دوستش جا خورد: «چرا تو مطمئن نیستی؟»

«برای این که شك دارم مُرده باشه.»

«می‌خوای وقتهایی که کشیك نیستم، بیام پیشت بمونم تنها نباشی؟»

«فکر می کنی زده به سرم؟»

«نه. می‌خوام تنها نباشی. آدم که تنها باشه، فکر و خیالهای بی خودی زیاد می کنه.»

«خودتو مطمئن مطمئنی که اون مُرده.»

«مگه می شه کسی خودشو بندازه زیر چرخ قطار و نمیره. دو روز سرش کنار ریل افتاده بوده.»

«خب باز هم بگو. دوست دارم.»

«باید ببخشی. نمی خواستم بگم اینو.»

«نه بگو. باز بگو.»

«تو رو خدا بیشتر از این...»

«تو رو همون خدا باز بگو. بگو چی شده.»

«می‌خوای بدونی حتماً؟»

«حتماً حتماً.»

«نزدیکای صبح خودشو انداخته زیر قطار. یعنی این طورها تشخیص دادند. دو روز سرش کنار ریل افتاده بوده، همین طوری زیر آفتاب. تموم خون بدنش از تنش رفته بوده. کنار ریل خون خالی بود. من رفتم اونجا. چیز زیادی از خونه‌ت نمونده. همهٔ اثاث سوخته. یه مقدار چیزهای فلزی بود که من...»

«چیزهای فلزی رو ولش کن. از اون بگو.»

دوستش مدتی ساکت بود. گفت: «می‌شه یعنی کسی خودشو بندازه زیر قطار و زنده بمونه؟»

«شدن که می‌شه، اما باید دید.»

زن بلند شده بود برود.

صاحبخانه گفت: «اینی که گفتی پسرها همیشه بیشتر به مادر احتیاج دارند، جدی گفتی؟»

«این طوری فکر می کنم.»

«غلط فکر می کنی. اصلاً این‌طوری نیست. پسرها احتیاج به مادر ندارند. احتیاج به یه زن دارند. شاید اون زن مادرشون باشه، شاید زنشون. براشون فرق نمی کنه. هر کی بیشتر بشون باج بده، طرف اونو می گیرند. مادر نمی‌تونه باج بده، پس طرف زنشونو می گیرند.»

دوستش رفت سمت در. برگشت. می‌خواست چیزی بگوید. بالاخره رفت و حرفی را که می خواست بزند نزد. صاحبخانه تنها شد. باز به در اتاق نگاه کرد. نیمه باز بود. همیشه نیمه باز بود. آرزو کرد مأمور بیاید سراغش. مأمور ازجا بلند شد. پشتش به او بود. داشت روزنامه را با دقت تا می کرد. انداختش روی صندلی‌اش. برگشت. صاحبخانه چشمهاش را بست. مأمور آمد سمت اتاق. صاحبخانه می‌دانست بازپرسی شروع می‌شود الآن. مأمور آرام در را باز کرد. صاحبخانه هیچ حرکتی نمی کرد.

صاحبخانه به شك افتاد نکند مأمور وقتی دیده او خواب است، برگشته رفته. صدای پاش را فقط تا جلوی در شنیده بود. خواست چشمش را باز کند. چیزی کنار خودش حس کرد. چشمش را باز نکرد تا صدایی بشنود، بفهمد او رفته یا آنجاست. هیچ صدایی نشنید. چشمهاش را باز کرد. مأمور را بالای سر خودش منتظر دید. چشمهاش را بست. مأمور ایستاده بود بالای سرش و آرام گردنش را می خاراند.

«چشمها تو باز کن. کارت دارم.»

هر چند که صاحبخانه روزها منتظر این لحظه بود، اما دلش نمی‌خواست چشمهاش را باز کند. چشمهاش همان طور بسته بود. گفت: «چی کارم داری؟»

«چشمها تو باز کن، بعد حرف بزن. این بی احترامیه به مأمور قانون.»

«چی کارم داری؟»

«می خوام چند تا سؤال ازت بکنم.»

«با چشم بسته هم می‌تونم جواب سؤالهاتو بدم.»

«کار من اینه که تو چشمهای مظنونین به اتهام خیره نگاه کنم و بعد سؤال کنم. من از چشمهاشون می‌فهمم کی دروغ می گه، کی راست. وگرنه از حرف کسی نمی‌شه فهمید طرف چقدر راست می گه چقدر دروغ.»

«پس به من هم مظنونی؟»

«اگه مظنون نبودم، نمی‌خواستم تو چشمهات نیگاه کنم.»

صاحبخانه چشمهاش را باز کرد. قیافه مأمور به نظرش خیلی آشنا آمد.

«قیافه‌ت خیلی آشناست.»

«آشنا باشه یا نباشه، به حالت فرقی نمی کنه.»

«من نگفتم که فرقی کنه.»

«از کجا بدونم دنبال این نبودی؟»

«تو که گفتی من همه چیزو از چشم مظنونین می فهمم.»

«حالاش هم می گم.»

«خب از چشمهام بفهم. ببین اینو گفتم به حالم فرقی کنه، یا نه، همین طوری گفته‌م.»

«می‌خوای با این حرفها وقتو تلف کنی یا خودتو خسته؟»

«اگه کار داشتی، این همه روز پشت در اتاق نمی‌نشستی روزنامه بخونی، صبح تا شب.»

«این جزو کار منه که بشینم اینجا مواظبت باشم. خوش نداری بشینم اینجا؟»

«چرا باید دوست داشته باشم یه نفر همیشه زیر نظرم بگیره؟»

مأمور گردنش را آرام خاراند و نشست روی صندلی.

«اسمت چیه؟»

«محبوبه شاه یَلگان.»

«فامیلتو نپرسیدم. هر چی می‌پرسم بگو.»

«مگه چی شده حالا. فامیلمو گفتم، آسمون به زمین اومده؟»

«آسمون هیچ وقت زمین نمی‌آد.»

«پس برای چی می‌پری به آدم؟»

«باید یاد بگیری اون چیزی رو که می‌خوام بگی، نه زیادتر. حالا بگو اسمت چیه. فقط اسمت.»

«محبوبه.»

«بهتر شد. نه؟»

صاحبخانه حرفی نزد.

«آمادگی داری چند تا سؤال ازت بکنم؟»

صاحبخانه ساکت به درنیمه باز نگاه می کرد.

«فکر می کنم علاقه زیادی به حرف زدن نداری.»

صاحبخانه به روزنامه تا شده نگاه می کرد. دلش می‌خواست بداند مأمور چه روزنامه‌ای می خواند.

«دکترت می گفت اصلا انتظارشو نداشته بتونی به این زودیها سرِ پا بشی. می گفت خیلی خوبی.»

صاحبخانه حرفی نزد.

«پس خوبی.»

«چرا می گی خوبم؟»

«به حرف اومدی بالاخره.»

«چرا می گی خوبم؟»

«اگه خوب نبودی، آه و ناله می کردی.»

«تو یه پلیسی. یه پلیس باید زرنگ باشه. حتماً از این پلیس پخمه‌هایی.»

«چرا پخمه؟»

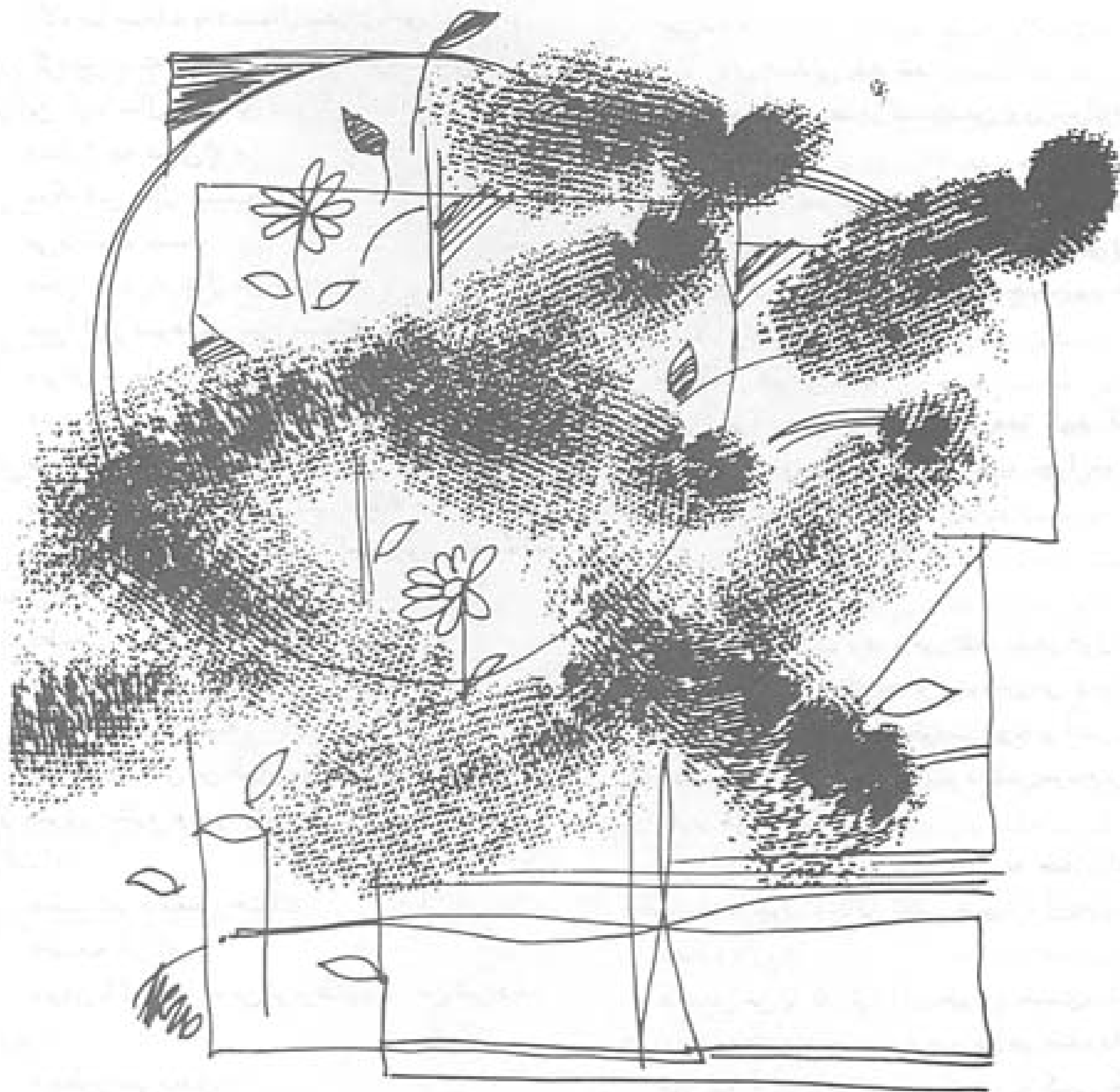
«چون فکرمی کنی آدمی که حالش بده، فقط باید ناله کنه. هر کی ناله کرد، حالش بده، هر کی ناله نکرد حالش خوبه.»

«من این طوری تقسیم کردم برای خودم. هر کی حالش خوبه خوبه. هر کی بده ناله می کنه.»

نگاه صاحبخانه به دستمال سفیدی خورد که مأمور دور گردنش بسته بود، چند دور: «تو گرمت نمی شه که تو این گرما شال می بندی دور گردنت؟»
«شال؟ چه شالی؟» .
«مگه این شال نیست؟»
می‌دانست نیست.
«چی شده یاد شال من افتادی؟»
«هوا اون قدرها هم سرد نیست.»
«برای سرما نمی بندم.»
«پس برای چی می بندی؟»
«چرا پرسیدی اینو؟»
«آخه کسی تو گرما شال نمی‌بنده.»
«کدوم گرما؟ گرمای آتیشی که تو توش جزغاله شدی؟»
«طبیعی نیست آخه.»
«دستمال بستن من یا سوختن تو؟»
«دستمال بستن تو.»
«دستمال بستن من طبیعی نیست. این که تو دو روز از جلوی جنازه اون پسرك رد می‌شدی، طبیعیه اون وقت؟»
«خب نمی‌دیدمش حتماً.»
«طبیعیه این؟»
«بودن یا نبودنش به من مربوط نیست. من نمی‌دیدم اونو.»
«چطور نمی‌دیدی؟»
«مشکوکی به من؟»
«شك نه. شك ندارم.»
«تو از کجا می‌دونی؟ من نمی‌دیدم اصلاً.»
«اگه می‌دیدی، باید اطلاع می‌دادی به ما. یا به کسی دیگه. پس ندیدی. یا به روی خودت نیاوردی.»
«منظورت چیه از این حرفها؟»
«منظور خاصی ندارم.»
«می‌خوای بگی من اونو کشتم و انداختمش کنار ریل تا به همه بگم اون خودکشی کرده یا گرفتم سرشو کردم زیر چرخهای قطار، یه پیرزن، یه پیرزن دستهای یه پسرو گرفته از پشت و کله‌شو کرده زیر چرخهای قطار. آره؟»
«خوب جنایتو توصیف می کنی. یا دیدی شبیه شو یا خودت این کارو کردی.»
«تو فکر می کنی من، یه پیرزن، رفتم...»
«چرا فکر می کنی من فکر می کنم تو اونو کشتی و صحنه سازی کردی؟»
«حرفهات بوی سوءظن می‌ده.»
«خوب بوشو حس کردی.»
«من اونو نکشتم.»
«من هم فقط شك کردم بت، فقط شك، یه شك ناقابل.»
«حالا می‌خوای چی کار کنی؟»
«نشستم منتظر که یا شکّم یقین بشه یا از بین بره.»
«نشستی پس مچمو بگیری. نمی‌تونی، چون...»
«احتیاجی نیست کاری کنم من. خودت خودتو لو می‌دی بزودی.»
«اگه لو ندادم؟»
«باختی تو کار نیست. به کس دیگه‌ای شك می کنم. چیز خاصی قراره بشه؟»
«می شه.»
و از روی صندلی بلند شد.
«خونهٔ تو دو روز بعد از کشته شدن اون پسرك آتش گرفت درست؟»
«آره، دو روز بعد بود.»
دیدی خودتو لو دادی. تو که می گفتی نمی‌دونی کی پسرك کشته شده، ندیده بودی جسدشو. خوب همین الآن گفتی خودمو لو نمی‌دم.»
«حالاش هم می‌گم.»
«پس چرا وقتی گفتم دو روز بعد، تأیید کردی حرفمو؟ تو می‌دونستی کی کشته شده. چرا خونه‌ت آتیش گرفته دو روز بعد؟»
«خب آتیش سوزیه دیگه.»
«چطور دو روز بعد؟»
صاحبخانه ساکت بود. مأمور بلند شد در طول اتاق راه رفت، پشتش به صاحبخانه بود: «من می‌دونم. یعنی این قدر حتم دارم که بدونم خودت خونه‌تو آتش زدی با او دستهایی که الآن سوخته. تو دلیلش موندم ولی.»
«اونو هم حدس بزن.»
«می‌خواستی نری به مردم بگی یه جنازه افتاده اونجا، که به خودت حالی نکنی یه جنازه اونجاست.»
«خنده داره.»
«حدس من یا کار تو؟ اگه بخوای بخندی، باید به دستهای سوخته‌ت بخندی. آره. واقعاً هم خنده داره.»
«می شه یه آدمی برای این که نره به کسی بگه یه جنازه افتاده فلانجا، بره خودشو و خونه شو و زندگیشو آتیش بزنه؟»
«من هم از تو همینو پرسیدم. فکر می کنی دلیل دیگه‌ای داره؟»
«من از اون بچه، درسته که بدم می‌آد...»
«چرا بدت می‌آد؟ مگه زنده ست؟»
«بدم می‌اومد، اما نکشتمش.»
«شاید باعث کشته شدنش شدی.»
«من باعث کشتن اون نشدم. من اونو نکشتم، سرکار. این اون بود که باعث زجر دادن من بود. من از اون بدم نمی‌اومد، اما خوشم هم نمی‌اومد. مجبورم بودم بزرگش کنم، غذاش بدم، آبش بدم، نونش بدم. مجبور بودم. من مجبور بودم این همه سال این همه کار براش کنم.»
«چرا ترکش نمی کردی؟»
«دوست داشتم مجبور باشم بش آب بدم، نون بدم. و زجر بکشم. با اینکار می‌خواستم به خودم بگم خاك بر سرت کنند.»
«خب می‌گفتی من خودم کمکت کنم بت بگم.»
«تو حق نداری با من این طوری رفتار کنی.»
«کی گفته من حق این کارو ندارم، اما تو حق داشتی با اون بچه اون طوری رفتار کنی، اون طوری حرف بزنی، ها؟ تو با چه اجازه‌ای با اون همچی رفتاری می کردی؟ اگه نمی‌خواستیش، می باس می بردیش پرورشگاه، نه این که نگه‌ش داری، زجرش بدی، اذیتش کنی. اون وقت به اینجا برسونیش که خودشو برت کنه زیر چرخهای قطار. با چه اجازه‌ای اونو پیش خودت نگه داشته بودی؟»
«با اجازه خودم. اگه ناراحت بود باید می‌رفت.»
«نه تو اونو دوست داشتی، نه اون تو رو. پس چطور با هم زندگی می کردید؟»
«نمی‌خوام بش فکر کنم دیگه.»
«باید فکر کنی من این اجازه‌رو بت نمی‌دم بش فکر نکنی. باید فکر کنی.»
«نمی‌تونم.»
«شغلت چیه؟»
«تو یه کارخونه کشیك شبم. کارهای اونجارو می کنم.»
«به قیافه‌ت نمی‌خوره مستخدم کارخونه باشی.»
«به قیافه‌م خیلی چیزهای دیگه هم نمی‌خوره. فکر می کنی برای چی کشیك شب وایسادم، اون هم اون طرف شهر. درست اون طرف شهر. نقطه‌ای اون سر ناپیدای شهر. برای این که منو نشناسند.»
«مگه کار خلافی می‌کردی؟ کار کاره دیگه.»
«کسی که با پول یه انگشترش می‌تونست یه ماشین بخره، فقط با یکیش، اُفت نداره براش که مستخدم یکی از کلینیکها باشه حالا؟»
«یعنی این قدر پولدار بودی تو؟»
«از اینهم بیشتر.»
«پولهاتو چی کار کردی؟ پیشی برده؟»
«به خودم مربوطه کی برده.»
«پس موضوع خونوادگیه.»
«بله. خصوصیه.»
«اما من می‌خوام بدونم.»
«می‌خوام ندونی.»
«اصرار دارم. می‌فهمی. به عنوان یه مأمور قانون من می‌تونم همه چیزو بدونم و تو نمی‌تونی قایم کنی.»
صاحبخانه ساکت بود: «برام یه کم آب می‌ریزی؟»
«اگه بعدش حرف بزنی، آره.»

**بقیه و پایان در شمارهٔ آینده**





### نگاهی کوتاه به برخی شعرهای فریدون توللی

# چشم‌انداز توللی، رمانتیسیسم و اندوه غربت

هوشنگ جمشید آبادی

دل من چنگ افسون است و هر عشق
در آن بنهاده از خود یادگاری
زهرمهری در او افسرده یادی
زهرمویی براو پیچیده تاری
شبانگاهان که در تنهایی سرد
بدامن گیرم این ساز کهن گوی
بزیر لغزش نرم سرانگشت
هزاران یاد خوش خیزد زهرموی

شعر توللی از محیطی نشأت می گیرد، که هنوز حال و هوای محیط زیست به گونه طبیعی خود پابرجاست. رودمست در پای جنگل انبوه جاریست و دشت‌های خرم و خاموش تا دورترین کرانه افق گسترده و یاس‌های سپید بر کرانهٔ رود طراوت بخش محیط زندگی انسانهاست.

دنیای بیم افزا و هول افکن ماشین و ساختمان، هنوز اثرات مخرب خودرا برروح و فکر مردم جامعهٔ ما برجا نگذاشته است و هنوز دلها از عشق و آرزو و جذبه‌های حیات برخوردار و آکنده اند.

و بعبارتی خود شاعر شیفته و مسحور عوالم رازگونه و افسونکار طبیعت پیرامون و متأثر از خلق و روح انسانی است. بخشی از شعر فریدون توللی، بازتاب پراحساس دنیای عاشقانه و آرزوهای گمشده و ارزش‌های موجود است که حالتی از پندارها و خاطرات جوانی را، در تصویر و پرده ای از شب تیره و سیاهی شبگیر و سایه‌های گریزندهٔ خیال، در فضای خلوت رازهای شبانگاهی ارائه میدهد. و دامن پندار بدورترین زوایای بی‌نشان و کران سوق می‌یابد.

شعر او تصویری رئالیستی و با طبیعت همدوش و با جهان پیرامون خویش رابطه دارد. هرچند دامن پندارها و موج غم‌آلود خیالی شکلی رومانتیک بخود میگیرد.

توللی بدنیای ادبی و کلاسیک شعر تکیه دارد ولی نظام سنتی شعر را درهم می‌شکند و با توجه به موقعیت مکان و شرایط زمان امروز شعر خود را از مصالح و واژه‌های نو پی‌ریزی می کند.

شعر او قابل ادراك و بویژه برای کسانیکه با شعر نو رابطه ندارند، قابل مطالعه است.

واژه‌ها و ترکیبات تازه، نظیر دلاویز، رازگستر نیم رنگ، فسونگر و مست، شب نورد پنهان گریز و غیره شعر او را دلپذیر و گیرا و پراحساس نموده است.

در شعر او واژه‌ها و ترکیبات نو با پیوندی بجا و طبیعی بهم ارتباط یافته، شور و جذبه‌های عشق و زندگی در آن محسوس است.

او در بیان مشاهدات خارجی و کیفیات نفسانی و درونی خود با طبیعت همدوش و هم آوا بوده، در توصیف و ترسیم و تجسم حالت و آمیزشی از ترنم موسیقی و نقاشی را القاء می کند.

شعر مریم، حالتی نظیر شعر اروپایی را دارد، هنگامیکه او مناظر شبانگاهی را در سایه روشن ماه پریده رنگ در قطعه مهتاب بیان می کند، گویی آهنگ سه تار و پیانو از مسافتی دور در فضای شبانگاهی بگوش میرسد.

اطلاق زیبایی که جنبهٔ اصلی هنر است، نسبت به شعر او صادق است.

وصف و بیانی مانند شب خواب آور و مست، آسمان تیره و سنگین، شب هول افکن و بیم افزا، اندوه شامگاه، کابوس شب، راز شبانگاه، نور سرد و خسته مهتاب کوهسار، پرتو سایه روشن ماه پریده رنگ، جبین درخشان ماهتاب، جهیدن شهاب از دل سرد سپهر، زلف سیاه بروشنایی شب، خلوت تاریك افق درخشندگی اختر صبح، برآمدن اخگر سرخ کوره خورشید، خش خش پرهمهمه برگ درخت در خزان باغ، پچ پچ خموش سپیدارهای باغ، کیفیتی زیبا و گیرا و اثربخش به شعر او داده است.

در شعر «سایه‌های شب» تصویرهای گوناگونی از عالم شبانگاهی را با خلق و روح انسانی میآمیزد:

جغدمیخواندوکابوس شب ازوحشت خویش
چشمها دوخته بر شعله شمعی بی‌نور
باد میغرد و میآورد آهسته بگوش
نالهٔ جانوری گرسنه از جنگل دور
آسمان تیره و سنگین چویکی پاره سرب
می فشارد شب هول افکن بیم افزا را
می کشد دست شب تیره به دیوار جهان
تامگر باز کند «روزنه فردا»را
گاه شیطان زسیه کاری خود سرخوش و مست
دل تهی می کند از قهقهه‌ای ناهنجار

رعد میغرد و میپچدش آوازه بکوه
برق می‌خندد و میریزدش از خنده شرار

گاه ستور رنجوری در دل تیرهٔ اصطبل رنج میبرد، و زندانی فرسوده ای که از محنت و رنج نیمه شبان درد می‌کشد، شعله سرخی که در دل شب برفراز کوه در شرار خود چشمک میزند و زمانی آوای مناجات ضعیفی از دور، زنگار فسوس از دل غمزده می‌زداید و گاه سه تار غم‌انگیزی قصه زیبائی دلباخته‌ای میکند.

در اندوه شامگاه تصویر و تجسمی زیبا از غروب قرص خورشید در گذرگاه شب ترسیم گردیده است.

قرص خورشید چو شمعی بدم بازپسین
نرم در شعله خود میسپرد جان بفسوس
آفتاب از سرکهسار چنانست که روز
درگذرگاه شب آویخته باشد فانوس
روز رفتست و یکی پرتو نارنجی گرم
راه گم کرده و تابیده برآن ابر کبود
میدرخشد شفق از آبی غمگین سپهر
همچو نیلوفر نوخاسته بر ساحل رود

تولّلی عقیده دارد که «شاعر تازه سرا، باید ادراکات خویش را از راه توصیفی دقیق بخوانندگان انتقال داده و مثلا بجای اظهار طوفانی بودن دریا، پردهٔ طوفان را چنانکه خود یافته است، در چشم آنان مجسم و جلوه گر سازد.»

او اجزاء سخن را بموضوع اصلی شعر معطوف میدارد و از درازی سخن و تفصیل پرهیز می‌کند. در مجموع بینش او کلی است.

او مانند نقاشان امپرسیونیست کیفیت و لحظات گوناگون حیات را تشریح می‌کند.

در مضامین عشقی و اجتماعی، واقعیات تلخ و شیرین و اندوهبار زندگی، در ذهن شاعر تداعی معانی می‌گردد. غم در شعر تولّلی، گاه غم عشق است.

من بشب تیره بسته دیدهٔ افسوس
مست در اندیشه‌های غمزده بودم
پنجره بگشاده برسیاهی شبگیر
درپی آن آرزوی گمشده بودم.

و گاه غم یاران رفته.

میرفت جویبار و صدای حزین آب،
گویی حکایت غم یاران رفته داشت.

و این غم گاهی غم آیندگان خاك است

راست تو گفتی نگاه دوزخیان داشت
دیدهٔ اندوهبار اختر شبگرد
یا غم آیندگان خاك همی دید
کین همه افسرده بود و خسته و دمسرد

و زمانی اندوه دنیای مردگان را میسراید

بگذار و بگذر از سر این راز سینه سوز
کین اژدرسیاه
پیچان زنگار گرانبار سال و ماه
در جستجوی راه فروبسته گریز،
بس نیش آتشین که بدل میزند هنوز.

شعر تولّلی خصیصه‌ای تأثرانگیز دارد و این خصیصه و خصوصیت روانی قسمتی شامل آمیختگی روح انسان و طبیعت و ارزش های موجود، و چشم انداز و تفهیم نمودها، و ترسیم مناظر و ترنم آهنگ‌هاست. خواننده خود را در دنیایی مأنوس و صمیمی و مسحور از چشمه های زلال زندگی احساس می کند.

قسمت دیگر، خصوصا اشعار پایانی کتاب «رها» قطعه های، پیشواز مرگ دخمهٔ راز، کوی مردگان، درهٔ مرگ بازتاب و تفهیم چهره اندوهبار، تلخکامی‌ها، نومیدی‌ها و وصف دنیای خاموشی و راز نوش مرگ و نعش عشق‌ها و آرزوهای نجات خفته است.

این دخمه چیست دخمهٔ رازست؟
یا بارگاه اهرمن است این؟
این حجلهٔ دلست خدارا؟
یا گور عشقهای من است این؟
میایستد امید بافسوس،
وز درد ناله می‌کند آرام.
جوشیده مغز و تند و سبکهوش،
میسوزدش نهاد بفرجام.
فریاد می‌کشد زدل تنگ
ای عشق‌های مرده کجائید
می‌پیچد آن صدا بدل سنگ
«ای عشق‌های مرده کجائید»

شاعر کاوشگر و باستانشناس، در نور شمع خاطره پویان، خم میشود بسینه هرگور میخواند از فسانهٔ هر سنگ، نامی زعشق گمشده نامی
می گیرد از کتیبه هرگور از همرهان رفته پیامی

شاعر مرگ را چون پدیده‌ای از حیات، در برابر خود می‌نهد و بدنیای ظلمت و راز نوش مرگ گام می‌گذارد، ظلمتی که از قرنهای بس دور، برکوی مردگان و دخمه های رازو برخاك تیره افسوس، غمناك و سرد و تیره و گرانبار، فرو افتاده،
و هر عشق و آرزویی را در خود مدفون ساخته است.

یك سوی دیگر کشور هستی، دخمه راز است
پنهان به کنج کشور هستی
در تنگنای سینه سرائیست
کزوحشت سکوت درآنجا
هرگز نه جنبشی نه صدائیست

قسمت‌هایی از شعر توللی بازتاب های اجتماعی و مسائل عصر ماست. او بدون توجه به گرایشها و مرامها به بیعدالتی‌ها و عصیان‌ها، و نسبت به فلسفه و منطق بیدار زمان و برهان آزادی بی‌اعتنا نیست.

شعر او معرف تحول تازه و دگرگونی است، قطعه «شیپور انقلاب» مضمونی است انقلابی و حالتی ایده‌آلی و رومانتیکی دارد. او ندای آزادی و فردای رهایی را از شیپور انقلاب می‌دمد. اشعار توللی از جمله شعر شیپور انقلاب مربوط بدوران پیش از انقلاب است. او با نیمایوشیج معاصر و نیز مصاحب بوده و نیما معلم شعر نو «کار شب پا» را «برای توللی عزیزم» سروده است. بنابراین میتوان گفت که او از نیما متأثر بوده، اما سبك او نیمایی نیست. سروده های او با شعر نیما تفاوتهای زیادی دارد. توللی شخصیتی مستقل دارد و شعر او ویژه ادراکات و تأثرات خود اوست.

شیپور انقلاب پرجوش و پرخروش
از نقطه های دور میآیدم بگوش
می گیردم قرار
می بخشدم امید
میآردم بهوش

***

فرمان جنبش است
هنگامه نبرد
غوغای رستخیز
روز قیام مرد
جان می‌پرد زشوق
خون می‌چکد زچشم
دل می‌طپد زدرد

***

در تیره جنگلی
انبوه و پردرخت
برطرف کوهسار
در پای رودمست
ناچیز کلبه‌ایست
برپاز دیر باز
دیواره پر شکست

***

برشاخی از بلوط
درآن مکان تنگ
آویخته زسقف
وارون یکی تفنگ
قنداقه پرغبار
وزگشت سال و ماه
افزوده تیرگیش

***

شیپور انقلاب
پرجوش و پر خروش
از نقطه‌های دور
میآیدم بگوش
اندر پیش رو
فریاد توده ها
آید بقرست باد
در گوش من رسا
غوغای کارگر
هورای رنجبر
فریاد بینوا

***

لختی بجای خویش
می‌ایستم خموش
وانگه دوان دوان
خون در رگم بجوش
زی کلبه میدوم
سوی تفنگ خویش
میگیرمش بدوش

***

پاکیزه می کنم
قنداقه‌اش زخاك
گردش بآستین
سازم زلوله پاك
فردای انقلاب
در صحن کارزار
«نیمای» من مرا
می‌جوید اشکبار
من مرده‌ام ولی
شادم که صدچون او
شادند و کامکار

تأملی بر مجموعه داستان «زائران غریب» اثر گابریل گارسیا مارکز

# لختی با زائران غریب، در دنیای شگفت مارکز

□ محمود فاضلی بیرجندی

گارسیا مارکز مقدمه‌ای چند صفحه‌ای براین مجموعه با عنوان «چرا دوازده، چرا داستان، چرا زائران» نوشته که خواندن آن هم علت نام‌گذاری کتاب را روشن نمی‌کند. مقدمه حاوی خاطرات نویسنده از زمانهای نوشتن و یا قبل از نوشتن داستانها و اشاراتی دیگر است که هم سوابق داستانها و هم گوشه‌هایی از راه و رسم زندگی و نوشتن‌های مارکز را به دید می‌آورد. درست مثل خود داستانها که در کمال شگفتی نه داستان محض است و نه بازنویسی محض واقعیت، در عین آنکه هر دوی اینها نیز هست. این مجموعه هم مثل دیگر داستانهای کوتاه مارکز، مثلا مجموعه داستان «ارندیرای ساده دل» چیزی از قبیل مجموعه داستانهای متعارف که در بین آثار نویسندگان ایرانی و خارجی فراوان است نمی‌باشد. غرابت داستانهای کوتاه مارکز در آنجاست که درباره آن راحت و جداً می‌توان قسم خورد که تخیل و حاصل خیالپردازی و مخیلهٔ نویسنده‌اش نیست و بلکه نویسنده هرآنچه را که در دنیای پیرامونش جاری بوده ثبت کرده است. اما از طرف دیگر اینها به هیچوجه در ردیف خاطره نویسی‌ها و یا گزارشهای مطبوعات یومیه جای نمی‌گیرد. داستان است. داستان نابی که خلسهٔ ادبیات را بدست می‌دهد و از آنطرف بیشتر از چند برابر بهترین و جامعترین کتابهایی که علاقمندی چون من درباره تاریخ، زندگی و مردم امریکای لاتین خوانده باشد او را به واقعیت حال و گذشته و بود و نبود آن

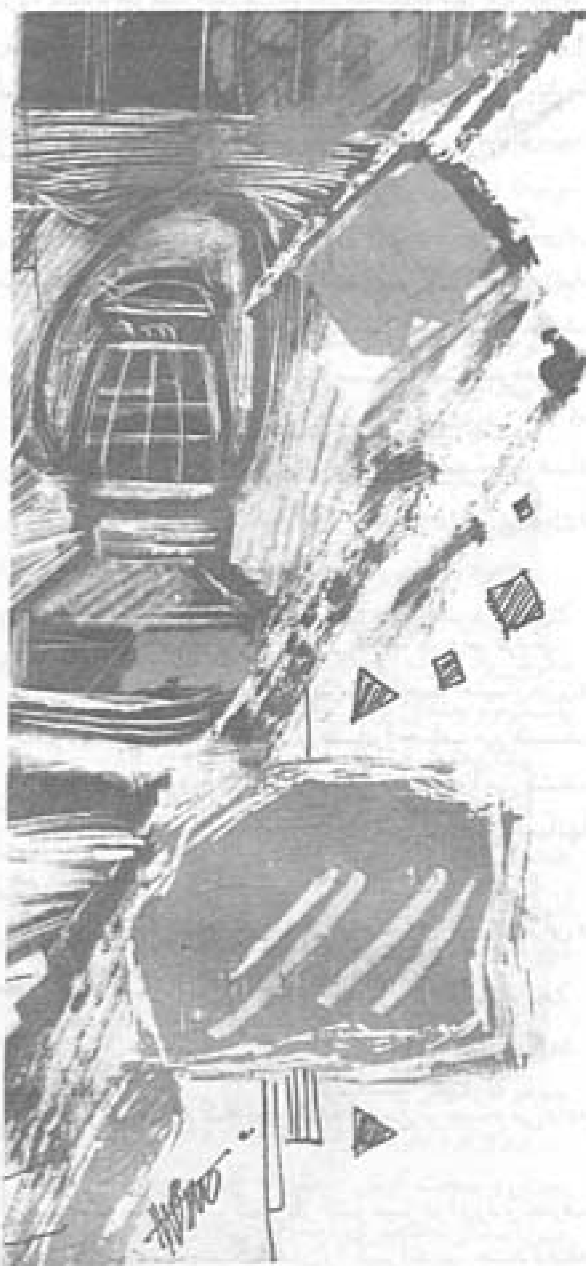


سرزمین آشنا می‌کند. در این مجموعه مارکز بی‌آنکه مستقیماً حرفی به میان آورد، زندگی سرزمینش را بر بالهای قدرتمند قلم سحارش نشانده و تا اعماق دل هر خواننده در زبانهای عدیده‌ای که آثارش بدان ترجمه می‌گردد، فرستاده است. گرچه گاه به این فکر افتاده‌ام که آرزو گزارشی از ناتوانی و درماندگی آدمی و به عبارتی وسیله‌ای برای ادامه خواستهایی است که اجباراً یا ناچاراً به توقف کشیده شده، و براین اساس سعی کرده‌ام به خود بقبولانم که به جای آرزو به واقعیتها و ادامه عمل روی برگردانم، اما خواندن این داستانها آرزویی البته غیر شخصی و دائمی را دیگر باره در دلم به غلیان در آورده است که ترجیح می‌دهم از بیان آن صرفنظر کنم، چون بلد نیستم بدرستی و چنانکه شرط است آنرا ابراز دارم. فقط این نکته را مطرح می‌سازم و می‌خواهم خواننده را به تأمل در باره آن وادارم: کدامیك از دولتهای امریکای لاتینی توانسته است به قدر یکی از داستانهای کوتاه همین نویسنده، و یا بعد از او، بقیهٔ نویسندگان هم قاره‌ای او، سرزمین و مردمشان را به سراسر دنیا معرفی کرده و در دل مردمانی مثل ما که در این سوی کره ارض زندگی می‌کنیم نسبت به سرزمین و مردم خود علاقه و محبت برانگیزند؟! دولتها همواره مدعی در دست داشتن نمایندگی مردم خود و بیان خواست و اراده آنهایند. اما، البته همواره، ثابت کرده‌اند که همین ادعا از جمله چیزهایی است که با آن کاملاً فرق داشته و نسبت به آن بیگانه‌اند. پس بی راه نخواهد بود که تکرار کنیم: نویسندگان پیام آوران روح بشر و عاملان بسط و توسعه همدلی و تفاهم و مودت بین‌المللی هستند. چه کسی است که داستانهای مارکز را بخواند و اگر چند به امریکای لاتین و مردمش بی علاقه یا حتی از آنها بیزار باشد، اشتیاق دیدن و آشنایی با آنها در دلش حاصل نشود و از ته دل احساس عشق و علاقه به آنها نکند؟ گمان ندارم که حضرات جلالت مآب رهبران ممالك امریکای لاتینی که دست بر قضا به تعداد در آثار مارکز حی و حاضرند، جز در خلال سطور همین آثار، اسباب علاقمندی کسی در سرزمینی دیگر، دور یا نزدیك، نسبت به ممالك و هموطنان خود گردیده باشند.

«زائران غریب» مجموعه دوازده داستان ساده و معمولی است. آنچنان که گاه برسادگی داستانها شك می‌آوری و اذعان می‌کنی که این نوشته‌ها ماحصل کنکاش مصرانه نویسنده‌ای فرسوده و ته کشیده به منظور غلبه بر بطالت کهنسالی است که در لابلای دستنوشته‌های ایام ماضیه و به قصد آب کردن همه لاطائلات در روزگاری منتشر شده که نام و شهرت نویسنده ضامن حتمی فروش است. وحرف خود او در مقدمه همین مجموعه به خاطر می‌آید که اینها را سالها پیش نوشته و بلافاصله به یاد می‌آوری همان گفته‌ای را که گوینده‌اش ناشناخته است و به موجب آن نویسندگان خوب و ماندگار به خاطر آنچه که ننوشته‌اند خوب و ماندگار شده‌اند. و آنوقت بر نویسنده‌ای که با اطمینان از شهرتش به سر وقت نوشته‌های بی قدر بنداشتهٔ سالهای گذشته رفته و آنها را چاپ و نشر داده است، شك می‌آوری و توضیح مترجم توانای کتاب در یادداشت کوتاهش، آنجا که این کتاب را «حادثه» تعبیر می‌کند، نیز در نظرت بیش از تبلیغی بی اساس که از روی علاقه و یا به هر دلیل دیگر صورت بسته جلوه نمی‌کند. با همه اینها باید حوصله به کار بست و به دور از داوری خود نویسنده و یا مترجم، چشم دل باز کرد و در پی شناختن منزلت کتاب برآمد.

دو عنصر در این داستانها برای من خاطره بسیاری از دیگر آثار نویسنده را زنده می‌کند. اول خواب و خواب دیدن است که او آنهمه بدان التفات می‌ورزد. در آثار ادبی اعم از نظم یا نثر اگر هم به این عنصر مهم که کمابیش یك سوم طول زندگی هر انسانی را در بر می‌گیرد برخوریم در حد نام بردن و یا حداکثر بازگویی یك روٌیاست. اما مارکز به این اکتفا نمی‌کند و بیشتر از هر کس دیگر از داستان سرایان که دست کم من دیده‌ام در این پارهٔ بزرگ از عمر بشر پا می‌نهد و خواننده را در آن غرق کرده و بدان ملتفت می‌سازد. خواب دیدن و تعبیر روٌیا و ربط دادن و تحلیل قضایای زندگی برمبنای آن به صورتی که در آثار نویسنده کلمبیایی به چشم می‌خورد چندان ملموس و ساده و بدیهی و بگویم دهاتی‌وار است که گاه با خرافات پهلو می‌زند. و منظور من از خرافات چیزی منفی و مذموم نیست، بلکه این کلمه را برای ادای مقصود و به ناچار به کار می‌آورم. و این عنصر با این اوصاف در همان رتبه و با همان مقام آنچه که «علم» می‌خوانیمش طرح می‌گردد. به صورتی که هیچکدام از دیگری کم نیاورده یا فوق برآن به نظر نمی‌رسد. و باز استادی مارکز وقتی بلامنازع می‌گردد که توجه کنیم که با همه این احوال و با آنکه خواننده آثار او در تأمل در خوابهایش کنجکاوتر می‌شود، مارکز مسئله را بصورتی فرا رو می‌نهد که جای کمترین پایبندی و گروش به خواب و خوابگزاری در میان نیست و این هم با هر قدر و منزلتی که دارد یکی از هزاران هزار چیز یا پدیده یا نام دیگری است که در این دنیا برای ما وجود دارد و بس. فروختن خواب، خواب دیدن برای دیگران و یا برای آینده خود از جمله اعمالی است که مارکز در بخش فراموش شدهٔ عمر آدمی سرگرم انجام آن است.

و عنصر دیگر که من آنرا به کرّات در این داستانها دیده‌ام «تقدیر» آن پیرمرد کهنسالی است که صدای قهقه خنده‌اش هم مدام به گوش می‌رسد. زندگی و آدمها در دنیای مارکز درچارچوب تقدیری گریز ناپذیر دیده می‌شوند که در عین حال هیچ رنگ و بویی از اجبار نداشته و ابداً منافی آزادی و حتی ولنگاری و رفتارهای گاه بی‌در و پیکر مردان وزنان مارکز نیست. آنها که از نظر «اخلاق» نیکان‌اند و آنان که، البته از همان حیث، هرزگان بی قدری شناخته می‌شوند، همه و همه درست مانند قطاری که تنها می‌تواند بر مسیر ریلهایش حرکت کند زندگی می‌گذرانند و غایت فردی و جمعی آنها با همه تفاوتهای گاه خیره‌کننده و شگفت‌آورش آنی است که از ابتدا می‌باید و حقاً که جز آن هم نمی‌تواند بود. اما شگفتا که مارکز در گزارش آدمها و زندگی آنها چنان عمل می‌کند که تنها تصویری که به ذهن متبادر نمی‌گردد سیمای قهقه زن آن پیرمرد، همان تقدیر، است. زندگی با آدمهایش در چنان گستره‌ای شکل بسته که از هر سو تا افق دیواری ندارد و هرچقدر هم به هر طرف که حرکت کنیم باز همان افق باز و بی انتها همپای ما جلو و عقب می‌شود تا کمترین تصوری از «جبر» درمیان نیاید. همینجا موکداً بگویم که من فنون و صناعتهای ادبی و یا اصول فن انتقاد را نمی‌دانم و ادعای نقد نویسی ندارم. اما آنقدر که معلوم می‌شود، و این جز به مدد همت مترجم استاد، جناب صفدر تقی‌زاده و آن نثر روشن و یله و قلدرش ممکن نبود؛ این داستانها به شیوهٔ مرسوم مارکز در زمان غیر خطی نوشته شده و در حین گزارش عینی و کلمه به کلمه رخدادها، گاه و به یکباره غلیانی از جادوی ویژهٔ مارکز، خواننده را البته در کمال لطافت و بی‌آنکه کمترین تکانی به او بدهد از جایش در عالم واقع بلند کرده و به دورترین عوالم سراسر شگفتی و غرابت می‌برد و آنجا در دور دست خیال، مست از مشاهده و تماشای عجایبی دل‌انگیز، در لحظه‌ای ناگاه به خود می‌آید و تازه متوجه می‌شود که آنچه را از عوالم غیر واقعی مشاهده کرده جمله در واقعیت روزمره پیرامون جریان داشته است. گابریل گارسیا مارکز در همینجا و همین موقع نشسته است و خواننده با بیرون آمدن از این سیر و سفر دور و دراز و طرفة‌العینی پیرمرد آرکاتاکایی را می‌بیند و از دیدن انسانی سرشار و توانا که در پیرانه سر همچون جوانی نیرومند، می‌سازد و می‌سازد و در کار ساختن خستگی ندارد و ته نمی‌کشد، غرق احترام و حسرت می‌شود. احترامی که بی گفتگو جای خود دارد و حسرتی که شاید تنها نصیب از برباد رفتگی و بی‌حاصلی ما در این گذار سپنج است.





# تنهایِ تنها

□ ریوبیم فونسکا
ترجمه: اسدالله امرایی

من به عنوان خبرنگار جنایی بخش حوادث یک روزنامه پرطرفدار کار می کردم. مدت زیادی بود که در شهر جنایت جالبی که در آن زن پولدار و خوشگل و مردمدار پیدا شود، اتفاق نمی افتاد. مرگ و ناپدید شدن، فساد، خیانت، تجاوز، زیاده خواهی، خشونت و فحشا از جامعه رخت بسته بود.

سردبیر روزنامه می گفت: «از این جنایتها دیگر در رم، پاریس و نیویورک هم پیدا نمی کنی. ما در بد دوره ای افتاده ایم. اما وضع همین طور نمی ماند. می دانی این چیزها دوره ای است. درست موقعی که انتظارش را نداری یکی از آن ماجراها پیش می آید که خوراك یك سال روزنامه جور می شود. همه جا را فساد گرفته، فقط باید صبر کنیم تا یك جا خودش را بروز بدهد.»

قبل از آنکه خودش را بروز بدهد، بیرونم کردند.

به اوسوالدو پسانها سردبیر و صاحب امتیاز «زن» گفتم «شما فقط دله دزدی ها را چاپ می کنید، بازاری های خرده پا همکاران خودشان را می کشند، آفتابه دزدها بازاری های خرده پا را می کشند، پاسبانها هم کلك آفتابه دزدها را می کنند. این هم شد خبر؟»

پسانها گفت: «نه ما از منتزیت، شیزوفرنی و بیماریهای اجتماعی هم می نویسیم.»

گفتم: «از حوزه تخصص من بیرون است.»

پسانها پرسید: «تا حالا "زن" را خوانده ای؟»

اعتراف کردم که نخوانده ام. من ترجیح می دادم کتاب بخوانم.

جعبه سیگار برگ را از کشو میز درآورد و تعارف کرد. قلاج زدیم و سیگارمان را گیراندیم. چند دقیقه بعد از شدت دود سیگار نمی شد نفس بکشی. سیگارها مفت گران بود، تابستان بود و پنجره ها بسته و تهویه ها هم خوب کار نمی کرد.

«زن از آن رنگین نامه های مخصوص زنهای بورژوای مکش مرگ ما که صبح تا شب نگران رژیم غذایی شان هستند نیست. این نشریه برای زنهای طبقه ۳ منتشر می شود که صبح تا شام لوبیا و برنج می لنبانند؛ چاق هم بشوند اهمیتی ندارد. بیا ورقی بزنی بد نیست.»

نسخه ای از روزنامه را به طرف من انداخت. کادربندی مزخرف، تیترهای باسمه ای، عکس های فلو، داستان عشقی مصور، فال بینی، مصاحبه با هنرپیشه های تلویزیون و الگوی خیاطی توی ذوق می زد.

«ببینم، فکر می کنی از پس بخش «سنگ صبور» بر بیایی؟ ستون مشاوره. کسی که این ستون را می گرداند رفته.

سنگ صبور زیر سر ستون اسم «الیزا گابریلا» نامی را یدك می کشید «الیزا گابریلای عزیز، شوهرم هر شب مست و پاتیل به خانه می آید و...»

گفتم: «گمانم بتوانم یك کلکی سرش در بیاورم.»

گفت: «معرکه است. از همین امروز شروع کن. با چه اسمی می خواهی بنویسی. مختصری فکر کردم و گفتم: «ناتانل لسا»

پسانها حیرت زده و تحقیر شده چنان نگاهم کرد که انگار به مادرش فحش داده بودم. گفت: «ناتانل لسا هم شد اسم؟»

ـ «چه ایرادی دارد. اسمی است مثل بقیه اسمهای دیگر»

پسانها غافلگیر شده بود. دود سیگار را پوف کرد و بیرون داد و گفت:

«اولاً اسمی مثل بقیه اسمها نیست. ثانیاً اسم عامه پسند نیست و به درد طبقه ۳ نمی خورد. ما اینجا فقط از اسمهای مورد پسند طبقه ۳ استفاده می کنیم، اسمهای قشنگ. ثالثاً روزنامه فقط به کسانی که من می خواهم و دوست دارم پول می دهد. و هیچ ناتانل لسایی را نمی شناسم و دوست ندارم. حرف آخر آنکه هیچ یك از ما، حتی من از اسم مستعار مردانه استفاده نمی کنیم. اسم من «ماریا دولوردس» است.» این حرفها را که می زد انگار عصبانیتش بیشتر می شد. شاید هم خوشش می آمد حرص و جوش بخورد.

دوباره روزنامه را نگاه کردم. شناسنامه روزنامه را هم دیدم. غیر از اسم مشتی زن در تحریریه چیزی نبود.

«فکر نمی کنی اسم مردانه به جوابها اعتبار بیشتری بدهد.

پدر، شوهر، کشیش، رییس همه اینها مردهایی هستند که دائماً به آنها امر و نهی می کنند و کار یادشان می دهند. ناتانل لسا بهتر از الیزا گابریلا گل می کند.»

من هم دقیقاً این را نمی خواهم. اینجا آنها حس می کنند آقا بالاسر خودشان هستند. به ما اعتماد دارند و همه ما را به چشم دوست نگاه می کنند. من بیست و پنج سال است که این کاره ام. اصلا هم دوست ندارم با نظریه های تازه و امتحان نشده سراغ من بیایید. «زن» در مطبوعات برزیل انقلابی ایجاد کرده است. این روزنامه با بقیه فرق دارد و اخبار بیات تلویزیون را غرغره نمی کند.»

چنان آشفته بود که جرئت نکردم بپرسم روزنامه «زن» می خواهد چه گلی به سر ملت بزند. بالاخره دیر یا زود خودش به زبان می آمد و حالی ام می کرد. من فقط یك کار می خواستم. همین.

گفتم: «پسر عموی من ماچادو فیگوئیرودو هم که بیست و پنج سال سابقه کار در بانك برزیل را دارد همیشه عقاید تازه را می پذیرد.» می دانستم که روزنامه به بانك بدهکار است. توصیه نامه ای هم از پسر عمویم برایش آورده بودم.

پسانها اسم پسر عمویم را که شنید رنگش پرید. برای آنکه خود را جمع و جور کند ته سیگارش را جوید بعد هم لب و دهانش را تاب داد. انگار می خواست سوت بزند. لبهای گوشت آلودش لرزید. آدم فکر می کرد توی دهانش فلفل تپانده اند. نیشش تا بناگوش باز شد. دندانهای زرد از توتون را با انگشت شست پاك کرد و چنان نگاهم می کرد که بیا و ببین لابد کلی هم منت سرم می گذاشت که مرا تحویل می گیرد.

گفتم: «می توانم یك دکتر هم سر اسمم بچسبانم. دکتر ناتانل لسا.»

پسانها دندانهایش را برهم فشرد. سرش را پیش آورد و گفت: «خیلی خوب! سگ خورد. خیلی خوب از همین امروز شروع کن.»

به این ترتیب من هم خودم را در هیئت تحریریه «زن» جا کردم. میز من دم میز ساندرا مارینا بود که صفحه طالع بینی و فالنامه را می نوشت. در مصاحبه ها به مریلین کاتیا تخلص می کرد. جوانی زردنبو بود با سبیل تنك که به اسم ژوئیلو آلبرزاریا دووال هم شهرت داشت. تازه از مدرسه ارتباطات اجتماعی

فارغ التحصیل شده بود و دائماً می نالید: «کاش دندانپزشکی خوانده بودم! آخ که اگر دندانپزشکی خوانده بودم...»

از او پرسیدم: «**نامه های خواننده ها را کی تحویل می دهد؟**» به من گفت با ژاکلین حرف بزنم. ژاکلین مرد سیاهپوست گردن کلفتی بود که دندانهای سفید مثل مرواریدش برق می زد.

ژاکلین گفت: «خودت می دانی! ولی اصلاً صورت خوشی ندارد. این خوب نیست که تنها کسی باشی که از اسم زنانه استفاده نمی کنی. خیال می کنند آدم یك مرگی اش است. نامه؟ تو هم دلت خوش است! خیال می کنی زنهای طبقه ۳ بیکارند بنشینند نامه برای من و تو بنویسند. الیزا همه نامه ها را از خودش درمی آورد.»

«دکتر ناتانل عزیز، من برای دختر ده ساله ام در یکی از محله های خوب شهر بورس گرفته ام. همه همکلاسهایش دست کم هفته ای یکبار به آرایشگاه می روند. ما پول این کارها را نداریم. شوهرم راننده اتوبوس است. می گوید اضافه کاری می کنم تا تانیا ساندرا را به آرایشگاه بفرستم. به نظر شما بچه های ما لایق این ازخودگذشتگی نیستند. مادر فداکار، ویا کندی»

جواب: «موهای سر دخترکتان را با صابون نارگیل بشویید و با بیگودی بپیچید. انگار که بچه را به آرایشگاه برده اید. در هر حال قرار نیست که دخترتان مثل عروسك پشت ویترین باشد. بچه های بقیه هم نباید این طور باشند. پول اضافه کاری را هم جمع کنید و یك چیز به درد بخور بخرید. مثلاً غذا. موفق باشید.»

«دکتر ناتانل لسای عزیز، من کوتاه قد، خپل و خجالتی هستم. هر وقت به بازار می روم، به فروشگاه یا میدان تره بار می رم مرا غارت می کنند. سرم کلاه می گذارند. از وزن جنس کم می گذارند، پولم را درست پس نمی دهند. لوبیاشان کرم دارد. ذرت و نانی که می دهند بیات بیات است. اوایل خیلی مگسی می شدم، اما حالا دیگر وا داده ام. واگذار کرده ام به خدا. خدا خودش شاهد است. روز قیامت چوبش را می خورند. خانه دار، پنها.»

جواب: «قرار نیست خداوند همه را بپاید. تو خودت باید حواست را جمع کنی. پیشنهاد می کنم هر وقت با این چیزها روبرو شدی داد و هوار راه بیندازی و قشقرق به پا کنی. از فك و فامیلت کسی توی اداره پلیس کار نمی کند؟ اگر یك گردن کلفت هم داشته باشی کارت راه می افتد. از همین حالا راه بیفت، تپل خانم.»

«دکتر ناتانل لسای عزیز، من یك ماشین نویس بیست و پنج ساله هستم و مجرد. اخیراً جوانی از من خواستگاری کرده است و اظهار علاقه می کند. کارمند وزارت راه است. می گوید می خواهم ازدواج کنم ولی می خواهد مدتی محض آشنایی رفت و آمد داشته باشد. نظر شما چیست؟ دختر پریشان، پارادا دو لوکاس.»

جواب: «دخترك پریشان، خوب گوش کن. از طرف بپرس اگر بعد از این رفت و آمدها نپسندید چکار می کند. اگر مسئولیت قبول کند اشکالی ندارد. هندوانه نیست که بخواهد به شرط چاقو بخرد. اما آدم درست و حسابی هم کم پیدا می شود، اعتماد به نفس داشته باش» موقع ناهار بود.

تا از ناهار برگشتم سردبیر مرا به دفترش خواست. نوشته های مرا در دست گرفته بود و می خواند. گفت: «ببین، توی نوشته هایت چیزهایی هست که من نمی پسندم.»

پرسیدم «مثلا؟»

با افسردگی سرش را تکان داد و لبهایش را پیچاند به سقف چشم دوخت. بعد گفت: «گوش کن عزیز دلم. زنهای طبقه ۳ فرق دارند. زنهای طبقه یك دوست دارند زیر مشت و لگد و فحش بمانند. ماجرای آن ارباب انگلیسی را شنیده ای که می گفت با فاحشه ها مثل خانم رفتار می کردم و با خانمها مثل فواحش و این رمز موفقیت من بوده؟»

ـ «خوب، حالا می فرمایید با خواننده ها چطور رفتار کنم.»

ـ «با من جر و بحث دیالك تیك راه نینداز. اصلاً مرد انگلیسی را فراموش کن. لازم هم نیست با آنها مثل زنان پست رفتار کنی. توی نامه ها امید و خوشبختی و آرامش را هم بگنجان.»

«دکتر ناتانل لسای عزیز.

شوهرم مرده و مقرری بخور و نمیری برایم گذاشته. زندگی ام به هر ترتیب می گذرد، فقط نگران آینده هستم. پیری و تنهایی. فقر و بیچارگی. نمی دانم دست تقدیر چه چیزی برایم مقدر کرده. تنهای بی کس اهل سانتاکروز»

«جواب: تنهای سانتاکروز این را نصب العین خود قرار بده که نه پول نه زیبایی، نه جوانی هیچ کدام خوشبختی نمی آورد. چه بسیار آدمهای پولدار و خوشگل که خودکشی کرده اند و یا در منجلاب فساد غرق شده اند. خوشبختی در درون ماست، در قلب ما. اگر خوب و عادل باشیم خوشبختی را یافته ایم. خوب باش و عادل، همسایه ات را دوست بدار، درست مثل خودت. هر وقت برای گرفتن مستمری می روی به روی صندوقدار لبخند بزن.»

روز بعد پسانها مرا به دفترش صدا کرد. از من خواست که داستانهای عشقی مصور مجله را هم قبول کنم: «ما داستانهای خاص خودمان را می نویسیم، به داستانهای آبکی و پرسوز و گداز ترجمه ای و باسمه ای کاری نداریم. یك اسم انتخاب کن.»

من اسم کلاریسه سیمونه را برای خودم انتخاب کردم. این هم یك تعهد دیگر، البته به روی سردبیر نیاوردم.

عکاس داستانهای عشقی به سراغ من آمد

ـ «اسم من مونیکا توتسی است اما می توانی آزنالدو صدایم کنی. ببینم ملاطت حاضر است.»

ـ «ملاط» همان داستان عشقی بود. گفتم که تازه این کار را به عهده گرفته ام و دست کم دو روز وقت می برد.

مثل سگ خانگی که برای ارباب خودش دم می جنباند و پارس می کند پوزخندی زد و گفت: «دو روز... هاها؟ نه بابا؟»

گفتم: «کجاش خنده داشت؟»

گفت: «نورما ویرجینیا توی پانزده دقیقه دو تا داستان را سرهم می کرد. آقا برای خودش فرمول خاصی داشت.»

گفتم: «خیال کردی من ندارم. برو یك ربع دیگر بیا و داستانت را تحویل بگیر.»

این عکاس را باش عمله گیر آورده! حالا گناه نکرده ام که خبرنگار جنایی بوده ام. اگر این مردك نورما ویرجینیا سر یك ربع داستانی را گل هم می کرده، من هم می توانم. از آن گذشته، من کلی مطالعه دارم. همه تراژدی های یونان باستان را خوانده ام. آثار ایبسن، اونیل، بکت، شکسپیر و حدود چهارصد نمایشنامه تلویزیونی عالی را ده مرتبه خوانده ام. کافی است از هر کدام یك تکه سرهم کنم، یك کار اساسی جور می شود. این که کاری ندارد.

کولی ها پسر بچه ای از یك خانواده پولدار را می دزدند. خانوادهٔ پسر بعد از مدتی به گمان آنکه او مرده جستجو را رها می کنند. پسرك بزرگ می شود و مثل یك کولی واقعی با بقیه روزگار می گذراند. روزی از روزها با دختر جوان زیبا و پولداری آشنا می شود و به عشق او گرفتار می آید. دختر در عمارت باشکوهی زندگی می کند و پسر در چادر. خانواده طبق معمول با ازدواج آنها مخالف است. درگیری آغاز می شود. میلیونرها پلیس را خبر می کنند که کولی ها را دستگیر کنند و آنها را بتارانند. یکی از کولی ها کشته می شود. از اقوام خرپول ها هم یکی به قتل می رسد. اما عشق دختر و پسر بالاتر از این حرفهاست. تصمیم می گیرند با هم فرار کنند. هنگام فرار به پیری فرزانه برمی خورند که پیوند آنها را در دیری قدیمی و باشکوه میان جنگل پرگل به رسم سنت مهر می کند. با هم که تنها می شوند ناگهان چشم دخترك به مدال الماس نشان پسر می افتد. خودش هم لنگه آن را دارد. از قرار معلوم خواهر و برادر بوده اند! دخترك داد می زند: «تو برادر گم شده منی.» و مثل همهٔ خواهر و برادرها همدیگر را در آغوش می کشند. البته جهت اطلاع مونیکا توتسی می توان پایان ایهام انگیزی به داستان داد و با بهره برداری از تراژدی یونانی سوفوکل واقعیت را کمی دیرتر آشکار کرد. در آن صورت می توان دختر را واداشت که از پنجره دیر خودش را به زیر بیندازد.

مونیکا توتسی گفت: «داستانت خیلی قشنگ بود.»

فروتنانه گفتم: «مختصری از رومئو و ژولیت و مایه ای از اودیپ شهریار دارد»

ـ «مرد حسابی، من که نمی توانم عکس آن را جور کنم. باید سر و ته قضیه را در دو ساعت هم بیاورم. فکرش را نکرده ای که عمارت باشکوه و ماشین، دیر باشکوه و جنگل پرگل را از کجا گیر بیاورم؟»

ـ «آن دیگر مشکل من نیست»

این مردك مونیکا توتسی انگار گوشش به حرف من بدهکار نبود: «دو تا جوان باریك و قلمی، چشم آبی را از کدام جهنم دره ای گیر بیاورم. همه مدل های ما دورگه و چشم و ابرو مشکی اند. گاری کولی ها را از کجا جور کنم؟ بی زحمت یك زور دیگر بزن بلکه تخم دو زرده ای بکنی. من یك ربع دیگر برمی گردم. راستی سوفوکل دیگر چیست؟»

روبرتو و بتی نامزد شده اند. روبرتو از آن مردهای جدی و سخت کوش است که کلی زحمت کشیده تا با پس انداز مختصری آپارتمان نقلی بخرد و آن را پر

کنند. تلویزیون رنگی، ضبط، یخچال، ماشین لباس شویی، کف شو، ماشین ظرفشویی، اتوی بخار و سشوار و هرچه که فکرش را بکنی. بتی هم کار می کند. هر دو آدمهای پاکی به نظر می آیند. تاریخ قطعی ازدواج را تعیین می کنند.

روبرتو به دعوت یکی از دوستانش به عشرتکده ای می رود و در آنجا درمی یابد که گرداننده اصلی عشرتکده نامزد عزیز خودش است. خدایا چگونه این مصیبت را تحمل کند! نگهبان عشرتکده می گوید «زندگی رنج بردن است» و داستان پایان می یابد.

مونیکا توتسی گفت: «یك کلمه به هزار عکس می ارزد. رفتم که کار را شروع کنم.»

«دکتر ناتانل عزیز، من دوست دارم آشپزی کنم. مرد هستم ولی به قلابدوزی و گلدوزی علاقه دارم. لباس خواب زنانه می پوشم و خود را می آرایم. هیچ کس از تمایلات من خبر ندارد. آیا من گمراه و فاسدم؟ شما مرا راهنمایی کنید.

پدرو ردگریو، تیخوکا»

«جواب: نه جانم، گمراه نیستی. تو که به کسی آسیبی نمی رسانی؟ من خواننده دیگری هم داشتم که تمایلاتی شبیه تو داشت. آن آقای محترم ضمن آنکه علاقه داشت لباس زنانه بپوشد، زندگی اش را به شکل آبرومندی می گرداند. دست آخر هم به عنوان کارگر نمونه انتخاب شد. هر کار دلت خواست بکن!»

پسانها گفت: «همه نامه ها باید از زنها باشد.»

گفتم: «این نامه را از خودم درنیاورده ام. تازه نویسنده اش آنقدرها هم مرد نیست.»

گفت: «باور نمی کنم.»

نامه را به پسانها نشان دادم. او مثل پاسبانی که اسکناس تقلبی را نگاه می کند آن را پایین و بالا کرد. از من پرسید: «فکر نمی کنی یکی خواسته باشد شوخی کند؟»

گفتم: «شاید!»

پسانها قیافهٔ معمول و فکور خود را باز یافت و گفت: «خوب، چند تا عبارت امیدوارکننده هم بنویس بلکه ترغیب شود باز هم نامه بدهد. مثلاً بنویس منتظر نامه بعدی ات هستم.»

سر میزم نشستم: «پدرو عزیز، گرچه می دانم این اسم واقعی ات نیست، اما اهمیتی ندارد، منتظر نامه اتٌ هستم. می توانی به من اعتماد کنی ناتانل لسا».

مونیکا توتسی گفت: «گور مرگت با این داستان عالی ات. خواستم عکس های شاهکارت را بگیرم، گفتند از یك فیلم ایتالیایی کش رفته ای! آبرویم رفت.»

ـ «کثافت ها! احمق ها فقط به این خاطر که خبرنگار پلیس بوده ام مرا متقلب می دانند.»

«ویرجینیا زیاد عصبانی نشو.»

«ویرجینیا؟ ویرجینیا دیگر چه خری است؟ اسم من کلاریسه سیمونه است. احمق ها خیال می کنند فقط نامزد ایتالیایی ها حالش خراب است. ببین، من خودم زن شوهرداری را می شناختم که جزو زنان خیر و خواهران نیکوکار بود، خیلی جدی و متشخص، بعداً معلوم شد که او هم بله!»

«خیلی خوب بابا، رفتم که ترتیب ماجرا را بدهم.»

«ناتانل لسای عزیز، من حالا با افتخار لباس بلند می پوشم. دهانم به سرخی خون تازه پلنگ و شفق سرخ است. فکر می کنم که لباس ساتن بلند بپوشم به تئاتر شهرداری بروم. نظر تو را می خواهم. حالا می خواهم راز مهم و پراهمیتی را به تو بگویم، اما این اعتراف مرا باید مثل راز مهمی پیش خود نگه داری، قسم می خوری؟ البته شك دارم؛ بگویم یا نه؟ من همه عمرم از بی اعتمادی به دیگران رنج برده ام. من هیچ وقت سادگی و بی تجربگی خودم را از دست ندادم. خیانت، نیرنگ و دورویی مرا می آزارد. آه چطور می توانم در دنیای آرمانی عشق و مهربانی تا ابد زندگی کنم. سنگ صبور مهربانم، اجازه بده فکر کنم. در نامه بعدی بیشتر می گویم. شاید همه چیز را بگویم. ارادتمند پدرو ردگریو.»

جواب: «پدرو، من منتظر نامه ات هستم. رازهایت هم اصلاً درز نمی کند. خیالت تخت باشد، دهان من قرص است. راه خودت را ادامه بده، سرت را بالا بگیر. به کسی اعتنا نکن به خودت برس، تا کور شود هر آنکه نتواند دید.»

پسانها گفت: «این نامه ها هم واقعیت دارد؟»

گفتم: «نامه های پدرو ردگریو واقعیت دارد.»

پسانها با ناخن دندانهایش را خلال کرد و گفت:

«خیلی عجیب است، تو چی فکر می کنی؟»

گفتم: «من که سر در نمی آورم.»

انگار حواسش جای دیگری بود. حرفهایی هم دربارهٔ داستان عشقی مصور گفت، اما به جوابها علاقه ای نشان نمی داد.

پرسیدم: «نظرت راجع به نامه آن دختر کور چیست؟»

پسانها نامه را گرفت و خواند:

«ناتانل عزیز، من نمی توانم نوشته های شما را بخوانم. مادر بزرگ نازنینم برایم می خواند. نه که فکر کنید من بی سوادم. نه من نابینا هستم. مادر بزرگم این نامه را برایتان می نویسد. اما نامه و متن آن مال خودم است. ضمناً مایلم چند کلمه هم با خوانندگان مجله که با کوچکترین ناملایمتی شکایت سر می دهند حرف بزنم و از آنها بخواهم جلو آینه نگاهی به خود بیندازند. من نابینا هستم، اما خود را خوشبخت می دانم. آرامش دارم و خدا را شکر می کنم. امیدوارم همه خوش باشند. زنده باد برزیل و مردم آن. آدرس: یونیکورن رود، نُوا ایژواکو.

بعدالتحریر: یادم رفت بگویم که من زمین گیر هم هستم.»

پسانها سیگاری گیراند و گفت: «آدم را حسابی تکان می دهد اما آدرس را اگر عوض کنی بهتر و واقعی تر نشان می دهد. از این اسمهای معمولی بگذار. خوب ببینیم چه جوابی داده ای. نابینای عزیز و خوشبخت. به قدرت و روحیهٔ تو تبریك می گوییم. ایمانت به مردم و کشور و شادمانی را می ستاییم. نفوس واخورده ای که در نومیدی دست و پا می زنند باید تو را ببینند و خجالت بکشند باید از دیدن روح بلند تو سرمشق بگیرند و شعله سوزان تو را در تاریکی توفان به یاد بیاورند.

پسانها نوشته هایم را به من پس داد و گفت: «تو آینده خوبی داری. اینجا مدرسه و مکتب بزرگی است. تا می توانی کار یاد بگیر، خودت را وقف کار کن. اصلاً هم وا نده. سخت کار کن تا به جایی برسی»

سر میزم نشستم.

«لتسیو کارمند بانك، ساکن بوکادو ماتو در دومین تجدید فراش خود با فردریکا ازدواج کرد. او از همسر اولش پسری به اسم هیپولیتو داشت. فردریکا چشمش هیپولیتو را می گیرد. لتسیو به این گناه پی می برد و فردریکا خود را از درخت انبه حیاط پشتی می آویزد. هیپولیتو از پدر طلب بخشش می کند. و از خانه بیرون می زند و آواره کوه و بیابان می شود و در جنگل شهر بی رحم کشته می شود.»

مونیکا توتسی گفت: «چاشنی این ماجرا چیست؟»

جواب دادم: «اوریپد، گناه و مرگ ـ بگذار چیزی بگویم، من نفس انسان را می شناسم و در این راه هم نیازی به ادبیات یونان ندارم. برای مردی به هوش و ذکاوت من کافی است نگاهی به دور و بر بیندازد. به چشمهای من نگاه کن! به عمرت باهوش تر و زبل تر از من دیده ای؟»

مونیکا توتسی چشمهای مرا نگاه کرد و گفت: «گمانم مخت تکان خورده باشد.»

گفتم: «اگر از آثار کلاسیك حرف می زنم قصدم نشان دادن اطلاعاتم است. از آنجا که مخبر جنایی بوده ام اگر این کار را نکنم کسی مرا تحویل نمی گیرد. من به اندازه موهای سر تو کتاب خوانده ام. خیال می کنی پسانها چند جلد کتاب خوانده باشد.»

ـ «او اصلاً کتاب نخوانده. فردریکا سیاه باشد چطور است؟»

«بد فکری نیست، اما لتسیو و هیپولیتو حتماً باید سفید باشند.»

«ناتانل عزیز، من به عشقی ممنوع و گناه آلود گرفتار شده ام. من به عشق شخصی گرفتار شده ام و نمی دانم چه کنم. او هم مرا می خواهد اما می دانم که نمی توانیم مثل بقیه عشاق به وصال هم برسیم. پس خودم را می کشم و خیال همه را راحت می کنم. این آخرین نامه من است. برایم مجلس ختم بگیرید. خداحافظ. پدرو ردگریو».

«جواب: چه شده پدرو؟ حال که به عشق رسیده ای وا می دهی. اسکار وایلد هم به همین مشکل دچار بود، پدرش را درآوردند، محاکمه اش کردند، اما او از پا ننشست. اگر نمی توانید به هم برسید، می توانید به هم کمك کنید. قانون را به کمك بخواهید ناامید نباشید.»

نامه و جواب آن را برای پسانها فرستادم. نامه ها فقط با اجازه و تایید او چاپ می شد.

مونیکا توتسی با یك دختر به دفتر من آمد.

مونیکا گفت: «این مونیکاست.»

گفتم: «چه حسن تصادفی.»

دخترك پرسید: «چه تصادفی؟»

گفتم: «اینکه اسم هر دوتان یکی است.»

مونیکا به عکاس مجله اشاره کرد و گفت: «اسم این آقا هم مونیکاست؟»

«مونیکا توتسی. شما هم توتسی هستید؟»

ـ «نه، مونیکا آملیا»

مونیکا آملیا ناخن هایش را می جوید و به مونیکا توتسی نگاه می کرد. گفت: «تو که می گفتی اسمت آژنالدو است.»

-«بیرون از اینجا اسمم آژنالدو است. اما اینجا مرا مونیکا توتسی صدا می کنند.»

گفتم: «اسم من کلاریسه سیمون است.»

مونیکا آملیا بی آنکه سر در بیاورد ما را نگاه می کرد. دو آدم وارفته را که از اسم خودشان بدشان می آمد، برانداز می کرد.

گفتم: «من اگر زن بگیرم اسم بچه ام را می گذارم های تو.»

مونیکا پرسید: «اسم چینی است؟»

سوت زنان گفت: «نه بابا، آهای تو!»

مونیکا توتسی دست مونیکای دیگر را کشید و با هم رفتند. از دم در گفت:

«تو کم کم نهیلیست شده ای.»

ناتانل عزیز، می دانی دو نفر که همدیگر را دوست دارند، چطور می شود؟

مثل ما دو نفر. من و ماریا. اصلاً انگار خدا ما دو نفر را برای هم آفریده باشد.

غذای مورد علاقه من برنج، لوبیا، سوسیس سرخ شده، آرد مانیوک و کلم است. فکر می کنی غذایی که ماریا دوست دارد چیست؟ عین همین، بدون یك ذره کم و زیاد. من از یاقوت خوشم می آید، ماریا هم از یاقوت خوشش می آید. عدد بخت ما هفت است. چیزهای مورد علاقه، رنگ آبی، روز دوشنبه، فیلم وسترن، کتاب شازده کوچولو، آبجو بشکه، تیم فوتبال واسکو دوگاما، موسیقی سامبا، بیکاری، همه چیز ما مثل هم است، مو نمی زنیم. فقط اینها نیست. او می گوید اگر پا هم نداشته باشی دوستت دارم. من می گویم اگر قوزی باشی هم فرقی نمی کند. او می گوید کر و لال هم باشی دوستت دارم. من می گویم اگر آبله رو هم باشی دوستت دارم. او می گوید اگر زشت هم باشی دوستت دارم. می گویم اگر لوچ هم باشی از عشقت نمی کاهم. اگر پیر و ناتوان هم باشی فرقی نمی کند. همین طور برای هم چاخان می کردیم که کرم صداقت به جانم افتاد و از او پرسیدم اگر دندان نداشته باشم چکار می کنی. جواب داد، فدای سرت. بعد از شنیدن حرفهای او با ژست ماوراء زمینی سرم را بالا گرفتم و دندان های مصنوعی ام را درآوردم و روی تخت پرت کردم. دوتایی نشستیم و مدتی به دندانهای مصنوعی چشم دوختیم. بالاخره ماریا بلند شد و لباس پوشید و گفت برای خرید یك بسته سیگار بیرون می روم و برمی گردم. تا الان هنوز برنگشته است. ناتانل، شما بگویید. آخر چند دندان ناقابل این قدر می ارزد که همه چیز را به هم بریزد؟ یعنی عشق ما تمام شد؟ اودونتوس سیلوا.»

می خواستم جواب را بنویسم که ژاکلین آمد گفت پسانها کارت دارد.

در دفتر پسانها مردی عینکی و ریش بزی نشسته بود.

پسانها گفت: «ایشان آقای دکتر پونته کوروو هستند که ـ معذرت می خواهم شغل حضرتعالی؟»

پونته کوروو گفت: «محقق انگیزه های شخصی. همانطور که قبلاً هم گفته ام، ابتدا باید مشخصات محیط مورد نظر و مؤلفه های آن بشناسیم. مثلاً ببینیم خواننده روزنامه "زن" کیست؟ فرض کنیم زن طبقه ۳. در تحقیق قبلی گزارش مفصلی از زن طبقه ۳ ارائه دادیم. از کجا خرید می کند؟ چند زیرپوش دارد. چه موقع می خوابد. چه وقت تلویزیون تماشا می کند؟ برنامه های تلویزیونی مورد علاقه اش کدام است؟ خلاصه و جان کلام، پرونده ای کامل!»

پسانها پرسید: «چندتا لباس زیر دارد.»

پونته کوروو بی درنگ گفت: «سه تا»

-«چه ساعتی می خوابد»

-«ساعت ۹/۵ شب»

«خوب از کجا می فهمید. لابد می روی در خانه دونا آتورا را را در پروژه مسکن می زنی و می پرسی صبح بخیر خانم، شما کی می خوابید؟ دوست عزیز من بیست و پنج سال است که اینکاره ام، لازم نیست کسی بیاید به من کار یاد بدهد و پرونده جور کند. من تجربه چند ساله دارم. آنها روزنامه مرا می خرند، فهمیدی؟ سه تا لباس زیر.» خندیدم!

پونته کوروو بی آنکه ککش بگزد گفت: «ما که حرف بی خود نمی زنیم. از روشهای علمی تحقیق استفاده می کنیم. اعضای گروه تحقیق ما جامعه شناس، روانشناس، انسان شناس، ریاضی دان و متخصص آمار هستند.»

پسانها با طعنه آشکار گفت: «همه این کارها برای تیغ زدن مردم است.»

پونته کوروو گفت: «در واقع باید عرض کنم پیش از آنکه به اینجا بیایم اطلاعاتی سرهم کرده ام. احتمالاً به درد شما می خورد.»

پسانها صورتش را کج تاباند و گفت: «حالا چقدر آب می خورد؟»

پونته کوروو گفت: «مفت و مجانی. ما یك تحقیق مختصری درباره خوانندگان روزنامه شما کرده ایم. با وجود محدودیت نمونه ها شك نداریم که اکثریت و به عبارتی همه خوانندگان شما را مردان طبقه ۲ تشکیل می دهند.

پسانها داد زد: «چه گفتی؟!»

-«بله، مردان طبقه ۲.»

پسانها رنگش پرید. بعد رنگ به رنگ شد. با دهان باز و چشمهای ور قلنبیده از روی صندلی بلند شد. دستهایش را باز کرد و مثل گوریل خشمگینی به طرف پونته کوروو تن کشید. منظره ترسناکی بود، حتی برای مرد سرسخت و قوی ای مثل پونته کوروو، حتی برای خبرنگار جنایی سابق. پونته کوروو بلند شد و عقب عقب رفت تا به دیوار رسید. سعی کرد آرامش خود را حفظ کند و گفت: «شاید هم، متخصصین ما اشتباه کرده اند!»

پسانها که در یك قدمی پونته کوروو ایستاده بود ناگهان جوش آورد و برخلاف انتظار من طرف را زیر مشت و لگد نگرفت. بلکه چنگ زد و موهای خودش را گرفت و داد زد: «حقه بازها، شارلاتانها، عوضی ها، استثمارگرها، دزدها، دروغگوها!» پونته کوروو مات و مبهوت دنبال در می گشت. پسانها موهای خود را که کنده بود به طرف او پرت کرد و دیوانه وار می غرید: «مردها! مردها! مردهای طبقه ۲!»

بعداً که حالش جا آمد پشت میز نشست و به من گفت: «همین ها هستند که مملکت را خراب کرده اند. مملکت دست همین عوضی ها افتاده. آمارگران حقه باز، جاعلین اطلاعات، شارلاتانهای کامپیوتر باز، همه آنها می خواهند سر مردم کلاه بگذارند. اما حریف من یکی نمی شوند. آن بدبخت فلك زده را سر جایش نشاندم. مگرنه؟»

حرفهایی در تأیید نظر او پراندم. پسانها جعبه سیگار برگ را بیرون کشید. به من هم تعارف کرد. سیگاری گیراندیم و از حقه بازی های حضرات حرف زدیم. بعد از آن نامه پدرو وردگریو و جواب را که هر دو مهر تایید سردبیری را داشتند تحویل من داد.

سر راه فهمیدم که متن نامه همان نیست که به او داده بودم. متن فرق داشت «ناتانل عزیز نامه ات مرهمی بود بر درد من. به من توان مقاومت بخشید دیگر قیافه ناامید و وازده نمی گیرم. قول می دهم...»

نامه همین جا تمام شده بود. ظاهراً وسط نامه نوشتن سر خری پیدا شده بود. عجیب بود. اصلاً سر در نمی آوردم. یك جای کار می لنگید.

سر میزم نشستم و جواب اودونتوس سیلوا را نوشتم:

«آنکه دندان ندارد، لاجرم دندان درد هم نمی کشد. همان طور که قهرمان یکی از نمایشنامه های معروف گفته است. هیچ فیلسوفی نیست که دندان درد را با صبر تحمل کند. از آن گذشته دندان وسیله انتقام جویی است چنانچه انجیل می گوید: چشم در برابر چشم، دندان در برابر دندان، دست در برابر دست و پا در برابر پا. شنیده ای که هیتلر بعد از ملاقات با فرانکو به موسولینی گفته بود ترجیح می دادم به جای این ملاقات چهار دندان می کشیدم. دیکتاتورها هم از دندان خوششان نمی آید...»

وسط جواب نامه سیلوا بودم که همه چیز را فهمیدم. پدرو وردگریو همان پسانها بود به جای نامه پدرو که در آن خواسته بود برایش ختم بگیرم و جواب من که اسکار وایلد را مثال زده بودم، نامه تازه و ناتمامی را که ظاهراً قرار بوده پست به دست من برساند، به من داده بود.

نام پدرو وردگریو را برداشتم و به دفتر پسانها رفتم و گفتم: «اجازه هست؟»

گفت: «چکار داری؟ بیا تو!»

نامه پدرو را پسش دادم. پسانها نامه را خواند و وقتی متوجه خبطی که کرده بود شد طبق معمول رنگش پرید. با دستپاچگی کاغذهای روی میزش را جابه جا کرد، سیگاری را گیراند و گفت: «همه اش شوخی بود!»

گفتم: شوخی و جدی اش برای من فرقی ندارد.»

پسانها گفت: «زندگی من خودش یك رمان است... بهتر است این ماجرا بین خودمان بماند. فقط من و تو.»

نمی دانستم چه چیزی قرار است بین ما دو تا بماند. رمان زندگی اش یا پدرو وردگریو بودنش. در هر حال گفتم: «البته، خیالت تخت باشد من دهانم قرص است.»

پسانها گفت: «ممنونم.» و چنان آهی کشید که دل هر کسی را می شکست، الا خبرنگار جنایی سابق را.

□ پانویس:

Rubem Fonseca, Lonelyhearts, The Penguin Book of Latin American Short Stories Ed. Thomas Colchie, London, 1992

ریوبم فونسکا در سال ۱۹۲۵ در میناس ژرس برزیل به دنیا آمد. او در ریودوژانیرو تحصیل کرد و پیش از آنکه به نوشتن رو بیاورد، شغلهای زیادی را امتحان کرد. در سال ۱۹۶۳ نخستین مجموعه داستان خود را چاپ کرد.

# نگاهی به
# «مکتب بازگشت»



○ سیّدعلی میرباذل

● مکتب بازگشت؛ شمس لنگرودی، ۴۴۷ صفحه، نشر: مؤلف (با همکاری کانون صدا)

ادبیات یك ملت، تاریخ آن و تاریخ یك ملت ادبیات آن است. زیرا تاریخ و ادبیات دو مقولهٔ جدانا‌پذیرند، و هویّت یك قوم بستگی به هویت تاریخی و فرهنگی آن دارد. اگر بدون توجه به رخدادهای فرهنگی و ادبی، تنها به تاریخ سیاسی و اجتماعی یك ملت بسنده شود جز جنگ و سلطه‌گری در سراسر تاریخ چیزی عایدمان نخواهد شد و صلح هم تنها آتش‌بس میان دو جنگ و بین دو قدرت قلمداد می شود. اگر بینداریم: که تاریخ یك ملت فقط در چگونگی به قدرت رسیدن حاکمان و ستیزه‌جویی و سلطه‌گری شکل می گیرد، یقیناً به بیراهه رفته‌ایم، که تاریخ بدون فرهنگ و هنر، جز یك سیر زمانی بی‌معنا چیز دیگری نمی تواند باشد.

بقول ژان ژاك روسو: «در حالی که حکومت و قوانین [باید] وسائل راحتی و آسایش اجتماع را فراهم سازد، علوم، ادبیات و صنایع نیز که مستعدتر و مقتدرتر از حکومت است، نتایج عالی و برجسته‌ای را بوجود می آورد.»[۱] و اینگونه است، که در طول تاریخ ملت‌ها دیدیم، اگر حکومت در خدمت بقای خود می کوشد، فرهنگ و ادب در خدمتِ بقای جامعه تلاش می کند. تلاشی صادقانه، نه برای زر و زور، بلکه برای رفاه و راحتی انسانها در هر نسل و هر عصر، که این تلاش همچنان ادامه دارد و خواهد داشت.

اما فرهنگ تاریخی یك ملت را در بطن تاریخ سیاسی، اجتماعی آن چه کسانی و چگونه می‌سازند؟ مگر نه این است، که فلاسفه، نویسندگان، شعرا و هنرمندان، جانمایه‌های فرهنگی و هنری یك سرزمین را شکل می‌دهند. و مگر نه این است که صداقت و دلسوزی این متفکّرین ذوق و ادب، آئینهٔ مکدّر تاریخ را که به قلم بعضی از تاریخ نگاران مغرض به وجود آمده است، صاف و زلال می سازد. امروز اگر نام و تاریخ یونان از ذهنمان می گذرد، بلافاصله، نامهایی چون، ارسطو، سقراط، هومر، زوئیل و... که تاریخ‌سازان واقعی یونان باستان هستند، در اندیشهٔ ما نقش می‌بندند. یا وقتی نام «ایران» به زبان می‌آید. به دنبالش، ابوعلی سینا، زکریای رازی، فردوسی، مولوی، حافظ، صائب و امثال آنان در باورمان می نشینند. امروز وقتی از فعلّیت یك کشور

صحبت می‌شود، و برای ارزیابی مردمانش حرفی به میان می‌آید، بلافاصله افکار متوجهٔ پشتوانهٔ فرهنگ و ادب آن کشور می‌شود. می‌گویند: «تاریخ به ما بیداری می‌آموزد». اما این بیداری زمانی صورت می‌گیرد، که بدانیم فرهنگ تاریخی و تاریخ سازان فرهنگی تا چه اندازه در شکل دادن به تاریخ حقیقی و حقیقت تاریخ نقش داشته‌اند. تاریخ ایران و فرهنگ غنی آن، باتوجه به سابقهٔ طولانی، زبانزد خاص و عام است. تاریخی پر فراز و نشیب که در استواری و غنی بودنش هیچ شکی نیست. همانطور بر مظلومیّت تاریخی انسانهایش، که در طول قرون و اعصار گذشته، همیشه در سیطره و خودکامگی شاهان و خلفا و... بوده‌اند. و همیشه فریادشان را چه با قیام و ستیز، و چه در هنر و ادب به گوش اعصار آینده رسانده‌اند. تاریخ ایران اگر در برهه‌ای زیر چکمه‌های جباران و سلطه‌گران نوشته شده (و شاید تمام تاریخ ایران اینگونه است)، همیشه در کنارش ادبیات گاهی به ستیزه، گاهی به اعتکاف و گاهی به تثبیت، قد علم کرده و خود نگارندهٔ تاریخ خود و گاهی حتی نمایانگر تاریخ واقعی آن بُرهه بوده است. ظلم‌ستیزی ادبیات و هنر در مقابله با ظلم و بیداد در طول تاریخ نوشته شده و نانوشته همیشه قابل ستایش و تقدیر است. اعتکاف ادبی و هنری به دلایل رخدادهای جنبی، اگر قابل ستایش نباشد، مورد سرزنش هم نیست. امّا ادبیات تثبیت را که در ستایش و مدایح زورگویان و تاج و تخت‌نشینان بیدادگر گام بر می‌داشت، باید ننگی عظیم در تاریخ فرهنگی این مرز و بوم دانست و نویسندگان و شاعران مدیحه‌گوی چاپلوس و دروغپرداز درباری را که به لقمه‌ای نان در اوصاف پادشاهان ستمگر به مدیحه‌گویی پرداخته‌اند، جز با دیدهٔ نفرت نمی‌توان نگریست، مگر اینکه صرفاً از دیدگاه هنری به آثارشان توجه شود.

هرچند این مدیحه‌گویان تباهی و فساد، هنری آنچنان موثّر هم در آستینشان نبود. در خصوص این چاپلوسان تخت و حرم کتابهای فراوانی نوشته شده است، که هرچند ناقص‌اند، لیکن اندکی از چهرهٔ این به اصطلاح هنرمندان درباری را به ما نشان می‌دهد. این هنرمندان دروغین در هر مقطع از تاریخ پرشکوه کشور به هنرنمایی دروغین پرداخته و ننگ ادب و هنر راستین این سرزمین بوده‌اند. خصوصاً در دوران اواخر حکومت صفویه، افشاریه، زندیه و قاجار که به نظر می‌آید از آن میان، هیچ برهه‌ای آشفته‌تر از دوران قاجاریه (چه در بُعد سیاسی و چه در بُعد فرهنگی) نبوده است. قطعه‌ای از تاریخ فرهنگی ایران، که به زعم نگارنده، شاعران متعلق به دوران به اصطلاح بازگشت مقصّران اصلی این ماجرایند. از این دوران کتابها و نوشته‌های پراکنده‌ای وجود دارد، که ما را در روند این انحطاط فرهنگی قرار می‌دهد. لیکن جای خالی کتابی جامع و مستند و متقن که دقیقاً بتواند علاقه‌مندان را در جریان کم و کیف دوران به اصطلاح «بازگشت» قرار بدهد، بسیار حس می‌شد. خوشبختانه اخیراً کتابی جامع و نقّادانه با عنوان «مکتب بازگشت» که بررسی شعر دوره‌های افشاریه، زندیه، قاجاریه را در بر می‌گیرد، از شاعر و محقق معاصر آقای «شمس لنگرودی» منتشر شده است. کتابی درخور توجه و آگاه کننده که علاوه بر شاعران و نویسندگان می‌تواند برای دانشجویان ادبیات نیز (به عنوان واحد درسی) مفید و راهگشا باشد.

مؤلف محترم در مقدمه (پیش سخن) کتاب می‌نویسد: «آیا لازم نیست که بدانیم ریشه‌های تاریخی «جلایرنامه» که چنان اثر چشمگیری در شعر زنده و تپندهٔ عصر مشروطه برجا گذاشت و انگیزهٔ اجتماعی قائم مقام در سرایش این منظومه چه بوده است» (ص ۱۳)

و یا «اگرچه شعر عوام در هر جا که توده‌های مردم می‌زیسته‌اند وجود داشته است ولی به سبب به حساب نیاوردن این خیل عظیم هرگز اشعارشان در جایی ثبت نمی‌شد» (ص۱۵)

نویسنده با این دیدگاه به بررسی مقدّمات دوران بازگشت و اوضاع سیاسی اجتماعی آن دوره پرداخته و پس از تحقیق در اوضاع و احوال حاکمان و شاعران و چگونگی پیدایش «سبک هندی» و مکتب «وقوع» و بررسی جامع در خصوص مکتب بازگشت، کتاب را با مبحث شعر ضد بازگشتی یعنی شعر عوام به پایان می‌رساند.

مؤلف بعد از مقدمه به شرح مقدمات بازگشت که همراه با زوال صفویه و زمینه‌های شعری بجا مانده از آن دوره یعنی «مکتب وقوع» می‌پردازد. در این بحث، سلسلهٔ صفوی را با همهٔ قتل و غارت و جهالتش نقطهٔ عطفی در این دوران می‌داند، البته این نقطهٔ عطف از نظر مؤلف، بیشتر به جنبه‌های اقتصادی وعمرانی و خارج شدن شعر از دربار، که نتیجه‌اش بعدها باعث ظهور سبک هندی شده است بر می‌گردد.

در صفحه ۲۱ کتاب می‌خوانیم: «جامعیّت شهرسازی اصفهان که طرح اخیرش مربوط به زمان شاه عباس اول است در سراسر جهان اسلام آن روز بیسابقه بود. در زمان همین سلطان چندان کاروانسرا و بیمارستان و پل و حمام در ایران ساخته شد و امنیّت در جاده‌ها دوچندان شد که قصه‌ها و ضرب‌المثل‌هایش هنوز زنده است. درپی این پیشرفت‌ها و در نتیجه رشد و گسترش شهرنشینی و رفاه نسبی طبقات متوسط نسبت به دوران گذشته بود که شعر از دربار قدم بیرون گذاشت به قهوه‌خانه‌ها و اماکن عمومی دیگر راه یافت و تحت ذوق و زیباشناسی مردم کوچه و بازار به لباس نوی درآمد که بعدها به سبک هندی شهرت یافت.»

افول شعر در دوران صفوی با آغاز حکومت شاه صفی شروع و با حملهٔ محمود افغان در دوران حکومت شاه حسین به پائین‌ترین حد خود می‌رسد. در این کتاب درخصوص حملهٔ محمود افغان به ایران از زبان «حزین لاهیجی» مطالبی جالب نقل می‌شود که خواندنی است و سپس نتیجه می‌گیرد که: «در چنین وضعیت پریشان و مضطربی، پیداست که حال و روز هنر و هنرمندان چگونه خواهد بود. در روزگاری که سنگ بر سنگ بند نیست و هیچکس از لحظهٔ بعد خود خبر ندارد و اصفهان ـ نصف جهان ـ به چنان روزی درآمده که به قول حزین «از آن همه مردم و دوستان کمتر کسی باقی نیست...»

در همین اولین بخش کتاب مؤلف به خوانندگان تفهیم می‌کند، چگونه سفاهت و خونخواری و جاه طلبی سلسلهٔ صفوی (اگرچه در جاهایی کارهایی اصلاحی انجام داده‌اند) روند شعر را از مسیر عادی خارج می‌کند. و این امر باعث نزدیک شدن شعر به دورهٔ انحطاط یعنی دورهٔ بازگشت می‌شود. اگرچه بسیاری از شاعران آن عصر تن به این بازگشت دقیقاً ارتجاعی نداده و دور از دربار و حکومت و بسیاری حتی دور از سرزمین خود نهضت ادبی بسیار زیبایی که همان سبک هندی است بوجود آوردند.

در این کتاب در فصل «مکتب وقوع»، همراه با شرح این مکتب و شرح احوال «وحشی بافقی» (که سرآمد شاعران مکتب وقوع است) و چند شعری از او از جمله منظومهٔ شیرین و فرهاد و شرح حال دو تن دیگر از شاعران وقوعی (ضیری اصفهانی و نظیری نیشابوری) به فصل «باز پیدایی مکتب وقوع» که با سقوط صفویه همراه است، می‌رسیم. این بازپیدایی همراه با حکومت نادرشاه افشار شکل می‌گیرد. نادرشاه که جز جاه و مقام و شمشیر چیزی را نمی‌شناخت لاجرم، شعر و شاعر نیز برایش از بی‌ارزشترین چیزها بودند.

در صفحهٔ ۶۲ کتاب آمده است: «ولی نادر برخلاف شاه عباس که با دستش گوش و دماغ می‌برید» و با دهانش دست نقاشان و خوشنویسان را می‌بوسید مهمترین نقاشان و کاتبان دوران را که سیصد تن می‌شدند جمع کرد و به میدان جنگ فرستاد.»

نویسنده پس از بررسی کوتاهی از اوضاع حکومت کریم‌خان و اینکه این حکمران تا اندازه‌ای توانست حد اعتدال را در مورد کشورداری و شاعران رعایت کند، دوباره به بررسی پیدایش «مکتب بازگشت» می‌پردازد و کلیاتی را از این مکتب ارائه می‌دهد.

در صفحهٔ ۶۹ و ۷۰ کتاب می‌خوانیم: «روی گردانی از سبک هندی نه یکباره و نه در عهد کریم‌خان و به همت دو سه تن مرد خوش قریحه و صاحب ذوق، بلکه از همان دوران صفویه و به همراه سیل اضطراب و بی‌خانمانی و افسردگی آغاز شد.» و سخن عده‌یی از نویسندگان که «مشتاق اصفهانی» را بنیانگذار مکتب بازگشت می‌دانند به استناد، رد می‌کند.

در صفحه ۷۰ کتاب آمده است: «اولاً مشتاق در سال ۱۱۰۱/ هـ . قمری در اصفهان متولد شده و در سال ۱۱۷۱/ هـ . ق همانجا درگذشته است و تقریباً تمام عمرش ـ همچون حزین لاهیجی ـ در سالهای پریشانی و وحشت گذشت. و وقتی که کریم خان به حکومت رسید (۱۱۶۴ هـ . ق) دههٔ هفتاد عمرش را می‌گذرانید و زمانی که حکومت این سلطان بر سراسر ایران مستقر شد (۱۱۷۷ هـ . ق)، اصلاً وجود نداشت تا تحت تأثیر وضعیت جدید سبکی بوجود آورد، و با نمونه‌دادن چند شعر از مشتاق اصفهانی با تاریخ سرایش بر ادعای خود صحه می‌گذارد.

مؤلف در کتاب «مکتب بازگشت» مروری بر اصول این مکتب دارد و با مباحثی مستند و مستدل و با تکیه بر اشعار شاعران بازگشتی اصل تقلید را زیر بنای این مکتب می‌داند. در صفحهٔ ۷۶ کتاب از قلم مؤلف می‌خوانیم: «حقیقت این است که مکتب بازگشت اصولی نداشت و اصل اصول‌شان تقلید از روش شاعران برجستهٔ سبکهای قدیم ـ خراسانی، عراقی، آذربایجانی و... ـ بود». و در این خصوص شاعران دوران بازگشت را فاقد یك جهان بینی خاص هنری

می‌داند.

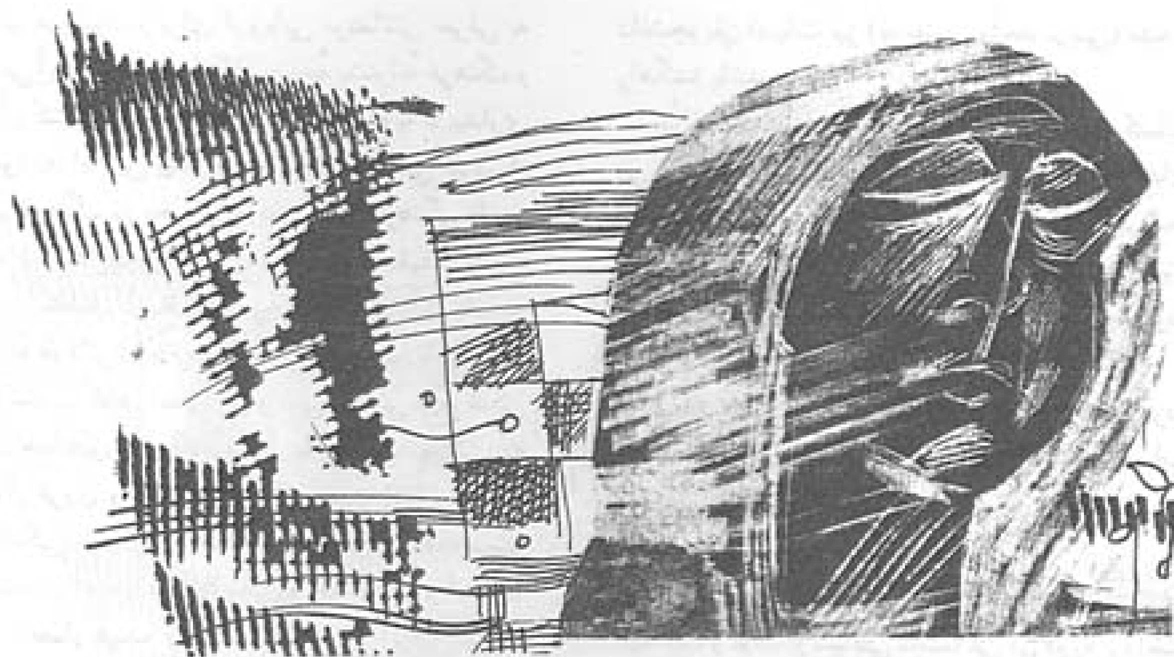
از مباحث خواندنی این کتاب که «شمس لنگرودی» دقیقاً دربارهٔ آن به تحقیق و تفحص پرداخته و تاکنون بدینگونه در جایی ثبت نشده است، شرح انجمنهای ادبی شاعران «مکتب بازگشت» است.

در صفحهٔ ۸۳ مؤلف چنین می‌نگارد: «با آرامش نسبی که در عهد کریم‌خان زند پیدا شد پاره‌ئی از این شاعران که در ایران مانده و جان به سلامت برده بودند، در اصفهان گرد هم‌آمده انجمنی بنام «انجمن ادبی اصفهان» تشکیل دادند، شیوهٔ سخن‌سرایی اینان که همانا تقلید از بزرگان وقوعی و عراقی و بعدها آذربایجانی و خراسانی بود «مکتب بازگشت» نام گرفت. اعضای انجمن ادبی اصفهان عبارت بودند از: مشتاق اصفهانی، عاشق اصفهانی، محمدتقی صهبا، آذربیگدلی، هاتف اصفهانی، صباحی بیدگلی، ملا رفیق اصفهانی و... مدیر انجمن، مشتاق اصفهانی بود» و بعد به شرح حال تك تك شاعران انجمن ادبی اصفهان می‌پردازد و از هرکدام به تناسب اشعاری ارائه می‌دهد. تناسب این اشعار دقیقاً مؤید این نکته است که اصول شاعران بازگشتی همان تقلید کورکورانه و دست چندم از شاعران پیش از خود بوده است. هرچند بعضی از اشعار ارائه شده دارای زیبایی خاصی است متأثر از اشعار سبك‌های پیش از خود، از جمله ترجیع‌بند معروف «هاتف اصفهانی» و چند شعر از «صباحی بیدگلی».

با مرگ کریم‌خان و به قدرت رسیدن آقامحمدخان قاجار (اولین شاه سلسلهٔ قاجار) انجمن اول تعطیل می‌شود و پس از مدتی انجمن دوّم توسط «میرزا عبدالوهاب نشاط» که از طرف آقامحمدخان، حاکم اصفهان شده بود تشکیل می‌شود. نویسنده، هنگام تشریح اوضاع سیاسی این دوره به شرح احوال شاعرانش از جمله «نشاط» می‌پردازد و با اینکه او را شاعری مقلّد و دنباله‌رو می‌داند، اما در جایی باتوجه به استعداد و ذوق خوب «نشاط» از او به نیکی یاد می‌کند. دربارهٔ «نشاط اصفهانی» در صفحه ۱۴۷ کتاب می‌خوانیم: «اگرچه نشاط همچون دیگر شاعران بازگشتی مقلّد بزرگان شعر فارسی بوده و اگرچه او هم، چون همعصران شاعر خود جهانی ویژهٔ خود نداشت و غزلیات و قطعات و قصایدش چلتکه بود، اما غزلّیات زیبا و قابل توجهی دارد که حتماً نمایانگر استعداد شاعری اوست، مثل این غزل که می‌گوید:

طاعت از دست نیاید، گنهی باید کرد
در دل دوست به هر حیله رهی باید کرد......»

مؤلف کتاب «مکتب بازگشت»، خلاف نظر «استاد ملك‌الشعرای بهار» که معتقد بود نشاط غزل مانند حافظ می‌گوید، و باتوجه به این مهّم که مقلّد هرگز خلاّق نمی‌تواند باشد، نشاط را نه تنها شاعری هم‌پای حافظ نمی‌داند، بلکه او را حتی مقلّدی مخرّب می‌شناسد. در صفحهٔ ۱۴۷ می‌نویسد: «مخالف این نیستم که نشاط هم استاد غزل بود ولی هماوردی او با حافظ او را حافظ نکرد» و دراین رابطه باارائه شعری از نشاط که به تقلید از حافظ سروده است بر مقلّد بودن نشاط و اینکه حتی این تقلید در تعبیرات و تشبیهاتِ سراسر شعرِ نشاط وجود دارد، براین تقلید و تخریب تأکید می‌کند.



در مورد انجمن سوم در کتاب «مکتب بازگشت» که با سرکار آمدن، فتحعلی شاه (بعد از مرگ (قتل) آقامحمدخان) تشکیل می‌شود به مطالبی جالب برمی‌خوریم. با تشکیل انجمن سوم می‌بینیم علاوه بر تقلید کورکورانه، کم کم روحیّهٔ چاپلوسی و دروغپردازی در میان شاعرانِ بازگشتی شروع می‌شود. متأسفانه فتحعلی شاه که خود نیز اندکی طبع شاعری پیدا می‌کند، با تمام لئامت و خساستی که مؤلف در کتاب به آن اشاره نموده است، با دادن صله و انعام به شاعران، میزان تملّق و چاپلوسی را چنان بالا برد که «نشاط اصفهانی» دیوانی بالغ بر چهل هزار بیت ـ «شهنشهنامه» ـ به فتحعلی شاه تقدیم می‌کند. و از این راه صاحب زرومال فراوانی می‌شود.

در صفحه ۱۸۰ کتاب می‌خوانیم: «در مقدمهٔ دیوان همین میرزا عبدالوهاب موسوی متخلّص به نشاط اصفهانی آمده است: «که در برابر هربیت از شهنشهنامه که بالغ برچهل هزاربیت تخمین شده [فتحعلیشاه] يك مثقال طلا به او صله [می‌داده است]»

و همین جناب نشاط که بانی تشکیل «انجمن خاقان» در دربار فتحعلیشاه می‌شود، چنان خصلت چاپلوسی و دروغگویی را در شاعران عصر خود بالا می‌برد که دروغ از پس دروغ، نیرنگ از پس نیرنگ و زیاده گویی و مُهمل سرایی روز به روز بیشتر می‌شود، به طوری که «فتحعلی‌خان صبا» افزون برچهل هزار بیت سراسر کذب و دروغ در مدح فتحعلیشاه سرود! و توانست با این دروغ‌سرایی به مال و مقام برسد. دروغگویی «فتحعلی‌خان صبا» به حدی می‌رسد که حتی در روایت و نشان دادن زمان و مکان در شعر خود دچار توّهم می‌شود.

در صفحه ۱۹۹ «مکتب بازگشت» آمده است: «آقای صبا دروغ می‌گوید وقتی که در وصف نیاکان و فرزندان فتحعلیشاه می‌نویسد:

پس از او حسن شاه دویّم نیای
جهان را یکی پاك دین کدخدای
پدر را زگیتی چوناکام یافت
ز گرگان زمین‌سوی توران شتافت» (یعنی شاه حسن به سوی توران شتافت!)

این شاعر چنان مغروق گفتار کذب خود در مدیحه گوئی شده بود که حتی فردوسی و شاهنامهٔ او را در مقابل شهنشهنامه‌اش کوچك می‌انگاشت و می‌گفت:

ز گویندهٔ نو سخن گوش کن
کهن گفته‌ها را فراموش کن(!)

«هرچند گویا در بستر مرگ به این اشتباه عظیمش پی برده و از پسرش خواسته بود تا مثنوی فردوسی را برایش بخواند» (ص ۲۰۷ ـ کتاب مکتب بازگشت)

از این دست شاعران مدیحه گویِ سیاهی و تباهی در دورهٔ به اصطلاح بازگشت ادبی به وفور یافت می‌شوند که «مجمر اصفهانی» و «میرزا محمدسحاب» نیز از این خیل‌اند. مؤلف کتاب به شرح اوضاع و احوال و آوردن نمونه‌های اشعاری از این دو تن می‌پردازد. از دیگر شاعران دورهٔ بازگشت «قائم مقام فراهانی» است که «شمس لنگرودی» به تفصیل در شرح احوال او باتوجه به سیاست پیشگی و داشتن مقام و منصب به بحث می‌پردازد، و او را جزو شاعرانی می‌داند که می‌توانست بالفطره شاعر آزاده‌ای باشد لیکن او نیز مانند اکثر شاعران دوران بازگشت در چنبره قدرت آن دوران، با تکیه برجاه و مقام، اشعارش را به همان سبك و سیاق عرضه داشت و سرانجام کارش به جایی رسید که به دست «محمدشاه قاجار» ـ دیوانه‌ای دیگر از سلسلهٔ قاجار ـ کشته شد.

در خصوص قائم مقام متخلص به ثنایی در صفحه ۲۶۶ می‌خوانیم: «اگر بسیاری از این اشعار از قائم مقام باقی نمی‌ماند همینکه بهترین شاعر عصر مشروطیت «ایرج میرزا» عارفنامهٔ خود را از روی «جلایر نامه» او بنویسد برای بزرگی و اهمیت او کافی بود»

شاعری دیگر که در کتاب «مکتب بازگشت» به او پرداخته شده «وصال شیرازی» است. در صفحه ۲۷۷ کتاب می‌خوانیم: «وصال قرآنی را که خود شخصاً به هفت نوع خط نوشته، و با هنرمندی تذهیب و تجلید کرده بود به شاه تقدیم کرد.»

«یغمای جندقی» از شاعران همان دوره است که مؤلف او را در کنارِ قائم مقام فراهانی جزو بااستعدادترین شاعران می‌داند. همو که اولین بار «نوحهٔ سینه‌زنی» را مکتوب کرد و این از ابداعات «یغمای جندقی» است. نویسنده این شاعر را از تبار شاعران حرام شده در فضای شاعران مدیحه گو و دروغپرداز بازگشتی می‌داند، و معتقد است اگر ذوق و استعداد این شاعر در جریان وسیر دیگری و یا در مقطع زمانی خاصّی قرار می‌گرفت امروز ما شاهد جایگاه او در کنار بزرگان شعر و ادب این سرزمین بودیم.

درباره «یغمای جندقی» نویسندهٔ کتاب «مکتب بازگشت» در صفحه ۲۹۹ می گوید: «اگر روح حسّاس و درخشان و پرسوز او در وضعیت مناسبی همچون وضع اروپای زمان خود یغما که مشغول پرورش رُمبو و ورلن بود قرار می گرفت، مطمئناً ما امروز گنجینهٔ معنوی دیگری در ردیف گنجینه های جهان داشتیم».

به راستی که مؤلف در این خصوص به درستی سخن گفته است. زیرا همانطور که در کتاب آمده است «یغمای جندقی» هیچگاه قصیدهٔ مدحی در بزرگداشت حاکم یا سلطانی نگفته و این از عجایب آن دوران است. کسی که اعتقاد و ایمان خود را به خوبی حفظ کرده، و به نواله های به مداحی شاهان ابله تن در نداده است و به راستی و به قول نویسندهٔ کتاب مکتب بازگشت او را باید به عنوان شهید شعر دوران ارتجاعی بازگشت عزیز و بزرگ داشت.

در صفحه ۳۰۰ کتاب می خوانیم: «شعر او فحش عمومی و یکصدای عصر علیه حاکمان خرفت و ظالم و بیمار بود. و چه باك اگر حتی او نه شاعر که ویرانگر شعر ارتجاعی و پس ماندهٔ عصر قجری بود، و من او را بعنوان شهید شعر دورهٔ بازگشت، بزرگ و عزیز می‌دارم.»

شرح حال «فروغی بسطامی» از معروفترین شعرای دورهٔ بازگشت نیز در کتاب «مکتب بازگشت» آورده شده، اگر چه آنگونه که پیداست «فروغی بسطامی» بالفطره و ذاتاً شاعر بزرگی است اما مداحی او برای شاهزادگان ابله قاجار جای مکث و تأسّف دارد.

در صفحهٔ ۳۱۹ مؤلف دربارهٔ «فروغی بسطامی» می نویسد: «در این زمان او «مسکین» تخلص می کرد. به کرمان رفت و مداح حسنعلی خان شجاع السلطنه که از شاهزاده های قاجاری و والی کرمان بود، شد. نام فرزند حسنعلی خان، فروغ السلطنه بود، والی به مسکین دستور داد که تخلص را به فروغی برگرداند. مسکین نیز چنین کرد.»

راستی این چه دورهٔ سیاهی بود که شاعری چون «فروغی بسطامی» با غزلی زیبا که مطلعش این است:

«کی رفته‌ای زدل که تمنا کنم تو را
کی بوده ای نهفته که پیدا کنم تو را»

و بسیاری از اشعار لطیف و عارفانه که مؤلف کتاب نیز به آن اشاره نموده است طبق گفته «رضاقلی خان هدایت» مداح یکی از ابلهان قاجار می شود؟

از شاعران دورهٔ بازگشت که در این کتاب به شرح حال او پرداخته شده است، «فتح الله خان شیبانی» است. او از این که نتوانست دوباره به دربار راه پیدا کند، پیشهٔ درویشی برگزید. می پندارم از سعادت «شیبانی» بود که خدا می خواست او دوباره به دربار باز نگردد. چرا که بعد از مدتی به عمران و آبادی و ساختن مدرسه و مسجد پرداخت.

نامی دیگر از شاعران بازگشتی که در کتاب «مکتب بازگشت» به چشم می خورد، «قاآنی» است شاعری دیگر از تبار مدیحه گویان تخت و تاج که «شمس لنگرودی» مفصّل از او سخن گفته است. نگارنده باتوجه به شهرت «قاآنی» در چاپلوسی و مدیحه گویی، تنها به چند عبارت نویسندهٔ کتاب که در انتهای شرح اوضاع و احوال او نوشته است اکتفا می کند.

مؤلف در صفحه ۳۴۱ کتاب در خصوص «قاآنی» می نویسد: «اما با اینهمه قاآنی، بیش از اینکه نفرت انگیز باشد، غم انگیز است. اندوهی گران که عقب ماندگی تاریخی عصر او برای ما به ارث گذاشت. او نیز چون یغما شاعرِ بالقوه بزرگی بود که در فضای آلوده و مسموم و مانده خفه شد».

و به حقیقت هم، فضای آن دوره (دورهٔ بازگشت) آکنده از سم و غبار بود، فضایی که «سروش اصفهانی» را نیز مسموم کرد. شاعری که جز برای پول شعر نگفت: «اگر قصیده شعرِ پول و غزل شعرِ دل باشد سروش جز برای پول شعر نگفته است» ص ۳۸۵ و در این فضای مسموم است که شاعری چون «محمودخان ملك الشعرا صبا» از پیشکاری در کردستان به منصب مهمّی در دستگاه ناصرالدین شاه می رسد!

از شاعران دیگر این دوره که در کتاب ذکر خیری از او شده است شاعر غیر درباری «شاطر عباس صبوحی» است. اگرچه سبك و سیاق این شاعر نیز همان سبك و سیاق شاعران دورهٔ بازگشت است. اما وجه تمایز او، که از وی به نیکی یاد می شود زیستن در میان توده ها و سرودن با غم ها و شادی های مردمان عصر خود بوده، و با اینکه اشعار او از نظر هنری از استحکام بالایی برخوردار نیست. لیکن مردمی بودن و سرودن خارج از دربار و درباریان، به اشعار «شاطر عباس صبوحی» ارج و اهمیت ویژه ای می دهد. در صفحهٔ ۳۸۲ در شرح حال «شاطر عباس صبوحی» می خوانیم: «ظاهراً شاطر عباس درویش مسلك بوده و اشعارش در خانقاه خوانده می شده، در این صورت بیگمان شعر و نامش را خانقاه ها حفظ کرده اند بویژه که امروز نیز در پاره یی «خانه گاه»ها با اشعار او دم می گیرند».

بخش پایانی کتاب «مکتب بازگشت» دربرگیرندهٔ شعر ضدبازگشتی (شعر عوام) است. این بخش از زیباترین و خواندنی‌ترین بخشهای این کتاب می باشد. مؤلف ۲۳ صفحه درخصوص شعر عوام بحث می کند و سرانجام شعر واقعی دورهٔ قاجار را همین اشعار عوام می داند و با این عبارات به خوبی و به زیبایی تمام کتاب را به پایان می رساند: «می دانم که وظیفهٔ شاعر پرداختن به امور گذرای روزمره نیست. ولی طبیعی است که نتیجهٔ بی توجهی مطلق هنرمندان به ابتدایی ترین و حیاتی ترین نیازهای اجتماعی مردم، همین پاسخ های طبیعی و صمیمی و ابتدایی است که البته بسا شاهکارهای درخشانی هم بین شان پیدا شود.»

نگارنده اگر چه مایل بود، بیشتر در خصوص کتاب ارزشمند «مکتب بازگشت» سخن بگوید لیکن چون اطلاعات خود را خصوصاً در مقولهٔ تاریخ اندك می داند، از اطالهٔ سخن دربارهٔ این کتاب چشم می پوشد. و نقد و بررسی مفصّل کتاب «مکتب بازگشت» را به ادیبان تاریخدان و تاریخدانان ادیب می سپارد و تنها بسنده می کند به اینکه: کتاب «مکتب بازگشت» به کوشش و تحقیق «شمس لنگرودی» کتابی است ارزنده و راهگشا برای دانش پژوهان، خصوصاً شاعران ادیب و ادیبان شاعر که جای چنین کتابی را در کنار کتابهایشان خالی می دیدند.

۱) قراردادهای اجتماعی، ژان ژاك روسو، ترجمهٔ عنایت‌الله شکیباپور، ص ۲۸۴، نشر فرخی



آنها دو نفراند. آنها روی نیمکت تمیز و تازه رنگ شدهٔ یك تفریحگاه قشنگ و قدیمی، واقع در جنوبِ شهری کوچك نشسته اند ـ در چنین مکانهایی اغلب کاغذی می چسبانند که رویش نوشته: «رنگی نشوید!» ما فرض می کنیم این کاغذ را باد با خود برده است ـ یکی از آنها کتاب می خواند و دیگری در حال حل کردن جدولی از روزنامه است. مداد نصفه نیمه ای دارد و گاه پاك کنش را در دهان می اندازد و با دندانهای خرگوشی گاز می زند. آنکه کتاب می خواند کمی چاق است و زیاد از حد کوتاه، با موهای جوگندمی که از جلو تاس است و از پشت روی شانه ها رها.

دیگری لاغر است با پاهای بلند و طرهٔ موهای سیاه و بلند را هر دم ناچار می شود ازمقابل چشم ها و روی پیشانی کنار بزند. تی شرت آبی آستین کوتاهی به تن دارد که سه دگمه است. از همان تی شرتهای سه دگمه که اغلب دگمهٔ زیر گردنشان باز می ماند و صاحبانشان اکثراً سینهٔ پُر موی سیاهی دارند ـ البته قرار نیست همیشه در روی یك پاشنه بچرخد وگاهی هم پیش آمده است که خلاف این اتفاق بیفتد. درست مثل همین جوانك داستان ما ـ

آنها هر دو مرد هستند ـ خیلی روشن است ـ یکی پا به سن گذاشته و دیگری جوان. با هم حرف نمی زنند که لابد دلیل قانع کننده ای هم دارند. آنها یکدیگر را اصلاً نمی شناسند. اول مرد چاق آمد و کتابش را باز کرد و بعد دیگری با روزنامه اش. پس چه لزومی دارد با هم صحبت کنند؟

مرد چاق زن دارد. یك زن خوب خانه دار که بیست سالی می شود با او ازدواج کرده. زندگی شان آنقدرها شیرین نیست. گاه بحثی می شود، قهری می شود، کتك کاری و آشتی های ناگزیر. تلخ هم البته نه. می شود گفت یك زندگی عادی با یك خانهٔ کلنگی که هشت سال پیش خریده اند ـ اینجور آدم ها که سر تاس دارند، کمی چاق اند و زیادی کوتاه، اغلب خانهٔ قسطی می خرند و اغلب قسط هاشان هنوز تمام نشده است ـ

مرد لاغر زن ندارد. حتی یکی. جوان سر به راهی است که اوقات بیکاری اش را با تفریحات سالم و مشروبات غیرالکلی پُر می کند. این را مرد چاق به خوبی می داند، ما هم نمی دانیم از کجا! به این ترتیب،



# چیزی از این دست

□ کاوه بهمن

لابد ساده لوحانه خواهد بود اگر تصور کنیم این دو نفر، در هوایی کاملاً ابری، به‌طور اتفاقی به پُست هم خورده، کنار هم نشسته باشند. یعنی از آنجا که اتفاقات نادر و تا حدی پیش پا افتادهٔ روزگار هم نمی‌توانند بی‌حکمت باشند، باید در جستجوی تقدیری هر قدر ناچیز برای این همنشینی ساده باشیم. در واقع با اندکی هوشیاری می‌توان در ذهن هر کدام از آنها، خیالی خام را دید که پخته می‌شود و قادر است سرانجام با نقشه‌ای ساده از قوه به فعل درآید و سرنوشت هر دو را به هم گره بزند. یعنی هر کدام از این آدمها، می‌توانند درمسئله‌ای بسیار بسیار ساده، نیازمند هم باشند و هر کدام با نیم نگاهی چابك ـ و البته زیرچشمی ـ قادر است تا در آن دیگری تصویری از نسبتی فرخنده را در آیندهٔ نزدیك بنگرد ـ چیزی شبیه با آن تصویر که رستم دستان در فاصله‌ای بسیار بسیار دور از شاه سمنگان در ذهنش ساخته بود. حال آنکه این دو نفر فاصلهٔ دوری با هم ندارند؛ تنها یك وجبِ دست، آیا این فاصلهٔ اندك نمی‌تواند پیوند خجسته‌ای را نوید بدهد؟ ـ

این را البته به زبانی کاملاً پیچیده و فلسفی می‌گویند گره خوردن خیالین تقدیر در دو موجود صاحبِ ذهن در روندی کاملاً سیال گونه که صد البته قادر است ثمرات شیرینی هم داشته باشد ـ البته ثمرهٔ نامیمونِ به وجود آوردن فرهنگ پسر کشی در نمونهٔ رستم، مرادِ ما نیست ـ

به این ترتیب این دو موجود کاملاً فلسفی، خیلی زود با شکلی از مشکلات تکنولوژی روبه‌رو می‌شوند. مشکلِ ارتباطات. یا خودمانی‌تر؛ مشکل سرِ حرف را باز کردن. اما چاره‌ای هم برای این مشکل می‌توان دست و پا کرد. برای مثال مرد لاغر می‌تواند روی مچ دستش دنبال ساعتی فرضی بگردد، بعد که از عدم وجودش اطمینان حاصل کرد، بگوید: «آه، باز هم فراموش کردم ساعتم را به دستم ببندم!»

بعد هم با خوشرویی جوانهای معاشرتی و امروزی، رو به مرد چاق بپرسد: «عذر می‌خواهم قربان، ممکن است بگویید ساعت شما چند است؟»

این می‌تواند گام نخست باشد برای گره خوردن خیالین تقدیر در دو موجود صاحب ذهن ـ البته باز هم در روندی کاملاً سیّال گونه ـ یا آنچه امروزه به آن نام خوشِ مراسم خواستگاری را داده‌اند. البته اگر و تنها اگر فرض را بر این بگذاریم که پدر عروس ساعت داشته باشد. اما افسوس که پدر عروس کمی چاق است و زیادی کوتاه و تازه موهای جلو سرش هم ریخته. او با چنین شرایطی مطمئناً به مچ دستش نگاه خواهد کرد و خواهد گفت: «عذر می‌خواهم، بنده اصولاً ساعت به مچ دستم نمی‌بندم!» ـ و البته اینکه او چه چیزی را به مچ دستش می‌بندد، می‌تواند به ما ربطی نداشته باشد ـ

به این ترتیب آنها باز هم با مشکل روبه‌رو می‌شوند و می‌توانند باز هم به کار بی‌پایان خود ادامه دهند یا اینکه در اندیشهٔ طرح نقشه‌ای دیگر باشند. اما واضح و مبرهن است که در این روزگار، یعنی در جهان ارتباطات گسترده، هنوز منجی فرزانه‌ای برنخاسته است تا به انسانها راه و رسم باز کردنِ سرِ حرف رانشان دهد. این است که جوان با اندکی درماندگی و مبالغ هنگفتی هوش و زیرکی، رو به مرد چاق می‌گوید: «عذر می‌خواهم، حالا که شما هم مثل من ساعت همراهتان نیست، ممکن است بفرمایید پس بنده چطور می‌توانم سرحرف را با شما باز کنم؟»

مرد چاق هم که لابد از آن دسته مردهایی است که موهاشان را در آسیاب سفید نکرده‌اند، مکثی می‌کند و بعدمی‌گوید: «خب، این خیلی ساده است. شما می‌توانید یکی ازسؤالهای جدولتان را از من بپرسید. به این ترتیب مشکل ما حل می‌شود. آخر می‌دانید، من دبیر هستم و می‌توانم به این وسیله به شما کمك کنم تا سر حرف را با من باز کنید!» ـ در اینجا مرد چاق برای یك لحظه بر آن می‌شود تا از مرد لاغر شغلش را بپرسد، اما خیلی زود درمی‌یابد که هنوز خیلی زود است ـ

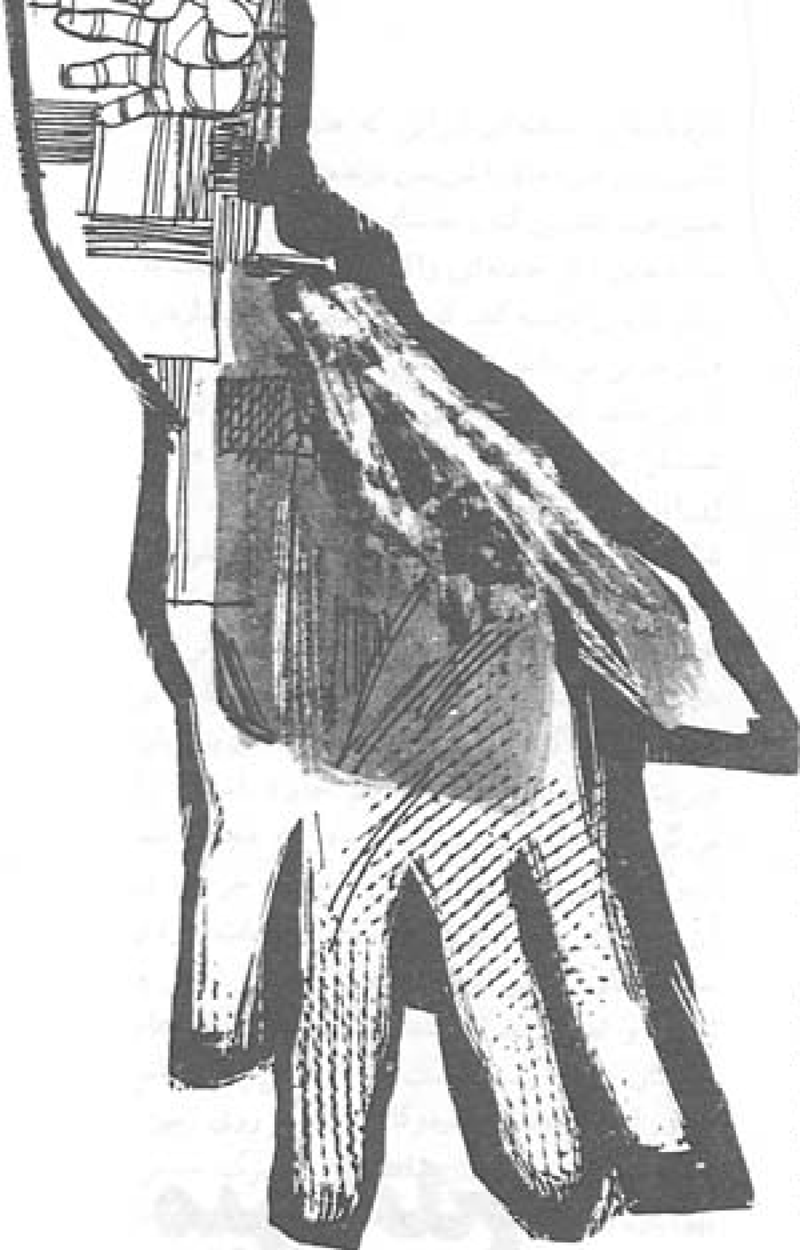
مرد جوان شاد می‌شود چیزی نمانده است تا بی‌گدار به آب بزند اما به هر زحمتی شده، ذهنش را متمرکز می‌کند. او باید بسیار محتاطانه رفتار کند. این است که می‌پرسد: «ممکن است بفرمایید شما دبیر چه رشته‌ای هستید؟»

مرد چاق هم در اثر غروری آنی می‌گوید: «شما سؤالتان را بکنید جانم، چه کار به رشتهٔ درسی من دارید؟» ـ مرد چاق با اندکی دقت می‌توانست همینِ پرسش جانانه را هم به فال نیك بگیرد؛ یعنی از رشتهٔ درسی اش صحبت کند و ازهمینجا سر حرف را باز کند اما افسوس! ـ

به این ترتیب آنچه نباید بشود، می‌شود. چرا که مرد جوان می‌پرسد: «یکی از عشاق مشهور؟» و مرد چاق درمانده. شانه بالا می‌اندازد. جوان راهنمایی می‌کند: «پنج حرفی است!». بی‌فایده است. پافشاری می‌کند: «حرف اول و آخرش هم میم و نون است!» ـ اینها هیچکدام سودی ندارد. ضمناً شما هم کاملاً اشتباه حدس زدید. پاسخ «مجنون» نیست. چیز دیگری است که ما هم خودمان نمی‌دانیم!ـ

همهٔ این حرفها بی‌فایده است. مردجوان، ناچار تکه‌ای از پاك کن را با دندان خرگوشی می‌کند و تف می‌کند روی چمن‌ها. حالا دیگر امکان اصلاح هم وجود ندارد. او باید هوشیارانه‌تر رفتار کند. دیگر همه چیز رو به ناامیدی می‌رود. مسئول تفریحگاه هم که می‌بیند از باران خبری نیست فواره‌ها را به کار می‌اندازد. مرد چاق هنوز در فکر یکی ازعشاق پنج حرفی است. اما کاملاً به بن‌بست رسیده. مشکلات تازه‌تری هم در میان است؛ آب فواره‌ها را باد به سر و صورت آنها می‌زند. هوا هم به سرعت رو به تاریك شدن می‌رود. تا چند لحظهٔ دیگر نه مرد چاق می‌تواند به کتاب خواندن ادامه دهد و نه مرد جوان قادر است خانه‌های جدولش را پیدا کند. آنها حتی برای یك لحظه هم به فکر صحبت کردن دربارهٔ اوضاع جوی، مشکلات اقتصادی و بالا رفتن سرسام‌آور قیمت دلار نمی‌افتند. به اعتقاد این دو موجود کاملاً فلسفی، دیگر ریش این موضوعات نخ نما شده، درآمده است. از این لحظه به بعد هر کدام از آنها، می‌توانند با شتاب بیشتری به طرح نقشه‌هاشان بپردازند. اما متأسفانه زمان به سرعت درحال عبور است؛ هر دو باید واقع بین باشند!

در این واپسین لحظه‌های با هم بودن، مشکل گره



خوردن خیالین تقدیر را این دو انسانِ عقل‌اندیش، تنها می‌توانند از طریق اندیشهٔ درست، بینش مبتنی بر فلسفه و تصمیم واقع‌بینانه و خلل‌ناپذیر حل کنند: اینکه خارج از ذهن ما و آنها، در دنیای واقعی که هیچ ربطی هم به داستان ما ـ یا آنها ـ ندارد، حقایقی در حال عبور است.

پس مرد جوان، نخستین کسی است میان آن دو، که به بیهوده بودن این داستان پی می‌برد. ـ او البته کاملاً آگاه است که همین سوءتفاهم‌های ظاهراً ابلهانه هستند که یك داستان درست وحسابی را می‌سازند ـ به این ترتیب او مدادش را درون جیب شلوارش می‌گذارد. جدول ناتمامش را دور می‌اندازد و می‌گوید: «بر فرض که تقدیرمان به هم گره بخورد. بر فرض که دختر این مرد، مناسب‌ترین موضوع برای ازدواج من باشد، اما من با کدام پول می‌توانم از دختر این مرد مهربان خواستگای کنم؟»

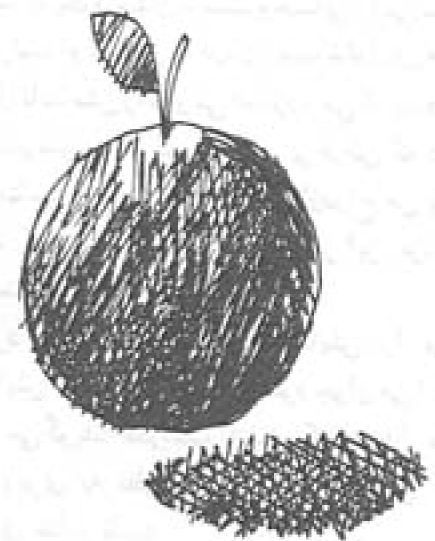
مرد چاق هم همینطور؛ کتابش را می‌بندد. سرجایش می‌ایستد. نگاهی به مرد جوان می‌اندازد و با خود می‌گوید: «درست است که جوان معقول و سربه‌زیری به نظر می‌رسد، اما آخر من که اصلا ختری ندارم تا...»

به این ترتیب، هر دو، دوستانه با هم خداحافظی می‌کنند و هر یك به سمت تقدیر خود به راه می‌افتند ـ: توضیح آخر بسیار ضروری است = به نظر شما تقدیر هر کدام از این دو انسان طاغی، که ازادامهٔ روند داستان ما سرباز زده‌اند، چیست؟ این بار را درست حدس زدید! هر کدام باید شلوار رنگی‌اش را به خانه ببرد و خودش شخصاً و منفرداً چنگ بزند و شستشو نماید ـ این هم به هر حال نوعی از گره خوردگی تقدیر است یا چیزی از این دست...

# میوهٔ تلخ

● در پاسخ آنها که برای «فهرست شیندلر» و «پیانو» صفحه‌ها سیاه کرده‌اند!

□ علیرضا شمیرانی



... و اشارتی

آنان که در میان اهل نقد از سرشیفتگی محض، بازی در فیلمی داخلی (حتی نقشی دو دقیقه‌ای) را برای خود افتخار می‌دانند، قابل ترحم‌اند، اما برای آن دسته که جوهر قلم‌هایشان را در راه تبلیغ و تائید اهداف صهیونیستی هالیوود مصرف می‌کنند، باید حساب ویژه‌ای بازکرد. آنها که تقبیح «فهرست شیندلر»، «فیلادلفیا»، «پیانو» و... را ارتجاع فرهنگی ـ هنری! می‌دانند

## اسپیلبرگ

آگاهی کامل منتقد از آنچه که برآن داوری می کند، یا در گشودن راز و رمز و لحظه‌های زیبای هنر و هنر سینما (که منظور این نوشته است) به یاری تماشاگر بشتابد و او را در ادراك ارزش های نهفته آن مسلح به شناخت بیشتر کند، ضرورتی است که اعتبار آن تعیین کننده عیار نقد، و خطر تأثیر عظیم آن بر جامعه دوستدار هنر سینما است.

بهترین و کاملترین نمونه این شیفتگی که در مسیر خودباختگی به طاعونی برای ایجاد فضای سالم نقد و نظر می شود در شصت و ششمین مراسم اهدای جوایز اسکار، بزرگترین جشن سینمایی ستارگان و میلیاردرهای پایتخت سینما رخ نمود.

فیلم فهرست «شیندلر» ۷ جایزه اسکار گرفت. فیلم پیانو دو جایزه معتبر بازیگران زن و زن مکمل (نقشی که در فارسی به غلط نقش ۲ تعبیر و ترجمه شده است) و فیلم فیلادلفیا نیز دو جایزه بهترین بازیگر مرد و بهترین ترانه ساخته شده برای فیلم و مضمون آن (اوریجینال سانگ) را به خود اختصاص داد. به عبارت دیگر، یك فیلم ساخته و پرداختهٔ صهیونیست‌های آمریکایی، و دو فیلم تائید کننده «زنای محصنه» و «هموسکسوالیته» جمعاً ۱۱ جایزه اسکار گرفتند تا منتقد، سینمایی نویس و زایده‌هایی «کلی گو»، و درشت‌نویس و کلی‌باف که مرجع تائیدشان قبولی در کنکورهای سیاسی ـ اجتماعی غرب است، بر سر دوراهی خطرناك خودباختگی و شیفتگی خویش سر به گریبان فرو کنند و هنوز هم از تائید فاقد ذکر و فکر سینمای آمریکا، و شگفتا منحرف‌ترین و شوم‌ترین گرایش‌های آن دست بر ندارند.

با کمال تاسف و تاثر صدور مجوز نقد برای «مشتی ناهشیار، مشتی ناآگاه، مشتی...» میوه تلخ خود را در رساندن «فهرست شیندلر به اوج در نشریات ایرانی» به بار می نشاند «جاناتان دمی» مقدس شده با سکوت بره ها با فیلادلفیا فساد اخلاق را تائید می کند و «پیانو» که در تقدیس فحشای زنی که دخترش را (سبب لال شدن خود) مترجم روابط پلیدی کرده است تا برای حمل پیانو تن به فحشا دهد، صفحات نشریات و کلمات تحسین آمیز و ستایش‌آمیز جویندگان نامی که

نه قلم نوشتن دارند و نه نگاه آشنا با جانمایه سینما و هنوز هم برخلاف تمام جهان، به سبب ناآگاهی کامل از «نقد محتوایی» و شناخت سینما در مقام هنری جمعی وفرا آمده از کوشش جمعی، زمینه‌های فساد درونی ذهن ناآگاهشان را آسوده خاطر و بی‌توجه به تعهد منتقد تا سطح جامعه سایه‌گستر می‌کنند.

□ **زخم بیرون، زخم درون...**

تقدیس فهرست شیندلر، که بسیاری از کشورهای مسلمان جهان نمایش آن را تحریم کرده‌اند مایه و زمینه جدایی دل‌ها می‌شود. و تعظیم اسپیلبرگ به سطح اثر صهیونیستی او اشاعه پیدا می‌کند. خودباختگی و شیفتگی کامل جمعی که هر چه باشند، نه «روشنفکر» هستند و نه «منتقد فیلم» چنان فاجعه‌ای در سطح ادبیات سینمایی ما به وجود آورده است که این قلمدار میانسال را با یادآوری شهامت جمعی از منتقدان ۲۰ـ۳۰سال پیش شرمنده می‌کند. یادآوری واکنش آن دوستداران «اتوپره مینجر» که هرگز تن به تحمل «اکسدوس» او ندادند، و هرگز از «جودیت» سخن نگفتند. و امروز، در حکومت جمهوری اسلامی، اخلاف ناخلف آنان با بی‌فکری تمام، «شیندلر» اسپیلبرگ را (صرفاً به این دلیل که اسپیلبرگ سازنده آن است) تقدیس می‌کنند و کاغذ و قلم و فکر و چشم ذهن ایرانی تن نداده به نمایش «جودیت» در کشورش را (آنهم ۲۰ سال پیش) صرف ستایش اثری می‌کنند که شخص «اسپیلبرگ» و «جرالدمولن=موهلن» یهودی و صهیونیست فوق میلیاردر حاکم بر یونیورسال ساختن آن را برای بهره‌گیری سیاسی روز اعلام می‌کنند و اسپیلبرگ شخصاً درباره آن دست به تبلیغات «سیاسی» (و نه سینمایی) گسترده می‌زند. عجیب‌ترین این همه این که اکثریت یهودیان جهان از سال ۱۹۸۲ که امتیاز ساختن فیلمی براساس کتاب «کنیلی» خریده شد تا ۱۰ سال تمام مانع ساختن فیلم اسپیلبرگ شدند و آژانس جهانی یهود مجبور شد تا پیدایش یك «پارك ژوراسیك» که نام استیون نازنین را بر تارك اخبار سینمایی جهان بنشاند صبر کنند و در سایه نمایش ژوراسیك «شیندلر» را که یك ایندیانا جونز آلمانی و ناجی ۱۱۰۰ یهودی از میان رقم (۶ میلیون) تثبیت شده است بسازند.

این شما و نمای خودباختگی و شیفتگی خود را در بیرون، و برای عاشقان فاقد اندیشه و شناخت (و بی قید و شرط) سینمای آمریکا با ستایش فیلم نادیده شیندلر و بیانو و فیلادلفیا در معرض نمایش می‌گذارد، در داخل نیز هر «نام ستوده» را به صرف «نام» از پیش تطهیر و تقدیس می‌کند و دیگر می‌تواند بدون تماشای فیلمش آن را «دراوج» بداند و بر اوج خیزابه‌های بلند هنر فارسی بنشاند، که از نوشتن و گفتن و تشریح و تعبیرش مشخص است نه هنر فارسی را می‌شناسد و نه سینما را و نه نقد را... نقد زمین فوتبالی شده است که در آن هرگز تیم بهتر نخواهد باخت! این منتقد (شبه منتقد) کلی گویی و «ویژگی خاص»شناس، پیشاپیش در مسابقه «لوتو» نتیجه را می‌داند. کیا رستمی فیلم می‌سازد. یك نوزاد دیگر زاده خواهد شد که نابغه است! شگفتا که پرستنده استاد داستانسرایی در سینما (اسپیلبرگ) ستاینده کیارستمی هم هست! بگذار بی‌پرده و بی‌دلجویی بگوییم: «او پرستندهٔ نام است». همین این نام (آدم این غم را کجا ببرد؟) حتی خود این نام (اسپیلبرگ) در گفتگوی خود با فرستنده تلویزیونی می‌گوید: «من قصد داشتم «شواء»[1] (Shoah) را زنده کنم و از این که به تاریخ بپیوندد رنج می‌کشیدم. گرچه خودم یا پدر و مادرم بازمانده «قتل عام» نیستیم. اما پدر و مادر بزرگم، و بستگان دور و نزدیکم همه زنده مانده‌های فاجعه «شوا» هستند.

من باید به یهودیان «اسرائیل» یادآوری می‌کردم که قتل عام یك حادثه تاریخی نیست. یك فاجعه امروزی است و بازماندگان قتل عام که تعدادشان در اسرائیل امروز به سیصد و پنجاه هزار نفر می‌رسد باید قصه قتل عام را در کلاس‌های مدارس درس دهند. نباید بگذاریم شورشوا از ملت‌ها گرفته شود.

نکته مهم این است که فیلمساز آمریکایی به هنگام سخن گفتن از ملت ما منظورش اسرائیل است. نه آمریکا! کدام ناآگاه و ناهشیاری است که نداند تنها صهیونیست‌ها هستند که «ملت» را تنها در سرزمین موعود (اورشلیم و سرزمین مردم بی‌پناه فلسطین) می‌داند و بس؟

آدم این غم را کجا ببرد؟ ـ وقتی که جرالد مولن، فوق میلیاردر یونیورسال در مصاحبه‌ای طولانی ـ تبلیغاتی ـ ماهواره‌ای می‌گوید دست خداوند ساختن شیندلر را هدایت می‌کرد.

«... به راستی این حمایت غیبی خداوند بود که تمام خواسته‌های اسپیلبرگ را برآورده می‌کرد. اگر استیون برف می‌خواست! همان شب برف سنگینی می‌بارید، وقتی فیلمبرداری از برف تمام می‌شد و استیون دیگر نیاز به حضور برف نداشت، همانروز برف چنان آب می‌شد که گویی انگار اصلا برف نباریده است!

«جرالد مولن ـ گفتگوی تبلیغاتی ماهواره‌ای»

همه ثروت آژانس پشت تبلیغات عظیم «فهرست شیندلر» می‌ایستد تا استیون برای ساختن آن اسکار بگیرد. منتقد برجسته سایت اندساند[2] که حاضر نیست جزو بره‌های این چوپان جدید سفر به دیار و ارض موعود شود می‌نویسد:

«برای ما دیگر دست صهیونیست‌های مقیم آمریکا رو شده است. آن‌ها با نمایش مکرر و مکرر سربازان نیرومند و سالم و ورزیده اس‌اس، و یهودی‌های توسری خورده، بدبخت، استخوانی، زانوزده برخاك و لیسنده چکمه سربازان اس اس به ما تلقین کنند «آدم بهتر است یك سرباز تفنگ در دست و آدمکش قوی باشد، تا یك یهودی گرسنه و ژولیده و بدبخت». نتیجه این که گربه‌های چاق آلمانی بودن هزار بار بر موش بینوای یهودی بودن شرف دارد! این میراث صهیونیسم زیسته در خاك آمریکا است که به اسپیلبرگ و دیگر صهیونیست‌های نازپرورده و خوش خرامیده در آمریکا رسیده است.

سیمون لوویش[2] ـ شماره ۳ سایت اندساند ماه مارس

و آدم این درد را به که بگوید که یك روشنفکر فیلم شناس و فکور اسرائیلی تبار یهود، فهرست شیندلر را «گردشی در پارك ژوراسیك آشویتس» بنامد. و خودباخته و شیفته‌ای ایرانی که هنوز هم نمی‌داند کسی را در کوره‌های آشویتس «زنده» نسوزانده‌اند از همین فیلم تقدیس کند و تماشای فیلمی را که فاقد تمام جاذبه‌های آثار حادثه‌ای واکشن اسپیلبرگ است به مردم خویش توصیه کند. کسی که «فهرست شیندلر» را فیلم خوبی می‌داند. شك ندارم که اصولا «فیلم خوب» را نمی‌داند. این دیگر جای مصالحه و ملاحظه ندارد. شندلر حتی برای عاشقان تکنولوژی «پارك ژوراسیك» و جلوه‌های ویژه، ضرباهنگ سریع، کرین شات‌های مشهور اسپیلبرگ نیز، هیچ نکته نوینی جز «امر یهود و ارض موعود» ندارد. مگر آنکه این شیفته خود بره‌ای شود از آن چوپان نوین و جستجوگر ناب عهد قدیم (صندوقچه گم شده!) شاید تنها جایزهٔ بر حق فیلم، که اگر اکثریت کامل رای‌دهندگان یهودیان هنرپیشه و فیلمساز نبودند هم جایزه اسکار را می‌گرفت کارگردان هنری آن بود، که مجبور شد اردوگاه «آشویتس» را در محلی نزدیك به خرابه‌های آن و نه روی خود آشویتس بسازد. زیرا ملت یهود و سازمان‌های کلیمی غیر صهیونیست، که از تحمل و تحقیر و تحمیل هراز چند گاه تماشای قتل عام جانشان بر لب رسیده است، با کوششی پیگیر مانع صدور اجازه بازسازی اردوگاه آشویتس روی زمین اصلی آن شدند. یادمان باشد که در مرگ جمعی یهودیان، بیگمان وجدان بازماندگان کمتر از آلمانی‌ها عذاب نمی‌کشد، دوستان شیفته شیندلر راستی می‌دانند چرا؟

اردوگاه‌های یهودیان لهستان ـ یوگسلاوی ـ رومانی و... را آلمان‌ها اداره نمی‌کردند. تمام کسانی که امر سوزاندن اجساد (نه زنده‌ها دوستان دانشمند!!) درکوره‌ها را به عهده داشتند خود «یهودی» بودند. نام آن‌ها «کاپو» بود که روی بازوبندهای بزرگی می‌نوشتند تا هر یهودی جمعی اردوگاه‌های تمرکز از دیدن آن به لرزه بیفتد! آلمان‌ها هرگز به یهودیان تجاوز نمی‌کردند! در خود فهرست شیندلر این حقیقت را می‌توان از طریق یادآوری دستگیری شیندلر آلمانی (اطریشی‌تبار) دریافت! و در شب تولد خود، دختر یهودی کارگری را که برای تبریك به او آمده بود، طبق رسم سنتی بوسیدن تمام هدیه آوران بوسید، و همین بوسیدن نزدیك بود به قیمت جانش تمام شود، هرچه تجاوز و هرچه عذاب و آزار بود، از ناحیه کاپوها، یعنی مدیران و مسئولان انتظامی یهودی روی می‌داد و... بگذریم.

به قول یکی از دوستان منتقد در میز گرد یکی از روزنامه‌های روز، وقتی منتقد فیلم جوانی شیفته و خودباخته و دلباخته نام باشد و از فیلمساز به جای سؤال «امضا» طلب کند، معلوم است که نام بزرگ اسپیلبرگ، حکم «چار ستاره» شدن تمام آثار تجاری و فاقد هرگونه اعتبار هنری او شود.

**یادداشتها:**

۱ـ Shoah لفظ عبری Holocoust و اختصاصا به رضای قتل عام.

۲ـ Simon - Louvish = نویسنده و منتقد مجله سایت‌اند ساند

از کیهان ـ هفتم خردادماه ۱۳۷۳

# سفر به سرزمینهای بی‌غبار

○ نلی ساکس

● ترجمهٔ جلال علوی



■ «نلی ساکس» در سال ۱۸۹۱ در برلین به دنیا آمد. از سن هفده سالگی به سرودن شعر پرداخت. اگرچه در آن زمان بعضی از اشعار او چاپ و منتشر می گردید ولی هنوز به صورت شاعری گمنام می‌زیست. وقتی که نازی‌ها به قدرت رسیدند او تنهایی را پیشه کرد و به آثار صوفیانهٔ آلمانی پناه برد که متاثر شدن او از آن منابع در اکثر آثارش به وضوح نمایان است.

در سال ۱۹۴۰ در آخرین لحظات ممکن به سوئد فرار کرد. او در آنجا نیز به زبان آلمانی شعر می‌سرود. «نلی ساکس» در سوئد با ترکیب «سورآلیسم» و الهام گرفتن از اساتید شعر آلمان چون «هولدرلین» (HOLDERLIN) و «ریلک» (RILK) به بلوغ شعری خود رسید.

برخی از کتاب‌های شعر او عبارتند از: «در منزلگه مرگ»، «کسوف ستاره‌ها»، «وهیچکس نمی‌داند که چگونه ادامه دهد»، «پرواز و مسخ»، «مرگ هنوز جشن می‌گیرد زندگانی را»، «رموز التهاب» و «سفری به سرزمین‌های بی‌غبار».

### سخن‌های بچه‌ای مرده،،،

دستهایم
در دست‌های مادرم است
که ناگهان
کسی
به هوا می برد
خنجر جدایی را
آنچنان
که به دستهای من نخورد.

□

دیگر
دستهای مادرم
رها شده اند.
مادرم
یکبار دیگر
لمس می کند
انگشت‌های مرا
با دستهای خون آلود.

□

خنجر جدایی
قطع می کند
چیزی را
که به دندان گرفته‌ام
خنجر
در سپیدهٔ صبح
چون خورشید
بالا می‌رود
و در چشم‌های من
خود را تیز می کند.
باد و آب
در گوش‌های من
زمین گیر می شوند
و هر صدای آرامی
در قلبم نفوذ می کند

□

در لحظه‌های واپسین
به مرگ می اندیشم
همینکه
خنجر جدایی را
بدون غلاف می بینم.

(از کتاب «در منزلگه مرگ» ص ۸۱)

در اشعار خانم «ساکس» تشبیه و استعاره نقش اصلی را ایفا می کند و غالب تصورات او از جنگ و وقایع روزمره آن زمان نشأت می گیرد. از اکثر اشعار او بوی خون، دود و باروت استشمام می شود. او همواره از «غبار» (DUST) می گوید، که مانند دود «سمبلی» از مسخ شدن است.

در مورد «نلی ساکس» می گویند: «جنگ از هر کسی چیزی یا کسی را گرفته، ولی به او جایزهٔ نوبل را ارزانی داشته است!» درستی این گونه عقاید، با بررسی اجمالی اشعار قبل و بعد از جنگ «نلی ساکس» به خوبی آشکار می گردد.

او در ابتدا تحت تاثیر زیاد اشعار رمانتیك آلمانی مانند اشعار «گوته» (GOETHE) و «شیلر» (SCHILLER) قرار داشت ولی بعد از به قدرت رسیدن «هیتلر» سبك کارش را به کلی عوض کرد.

از او سؤال می‌شود: «در اشعار شما جنگ، مرگ و آثارشان، حضوری دائمی دارند. آن را چگونه تحلیل می کنید؟»

جواب می‌دهد: من از جنگ بیزارم ولی با شروع جنگ من دوباره متولد شدم. (که منظور از تولد، رسیدن به بلوغ شاعری است.)

### کوهی درون پنجره ام

وقتی که کوه
درون پنجره ام
جای می گیرد
عشق بی عاطفه می ماند
و قلبم به میهمانی
شکوه غبار تو می رود
و خونم
چون سنگ خارایی
افسرده می گردد.

□

شب و مرگ
سرزمین شان را بنا می کنند
از بیرون
و از درون
که به خورشید
ارزانی نمی شود
وستاره
نشانی از واژهٔ شب است
آشفته
از بی عاطفگی
عشق انسانها
همچو امواجی
به سوی آسمان
وقتی که کوه
درون پنجره ام
جای می گیرد.

(از کتاب «مرگ هنوز جشن می گیرد زندگانی را» ص ۱۰۸)

«نلی ساکس» در شعر دیگری می گوید:

دوست دارم بدانم

که آخرین نگاهت
برروی چه چیزی
جا مانده است
روی سنگ...

یا روی زمین
زمینی
مملو از کفش
کفش‌هایی سیاه...

(قسمتی از شعر «دوست دارم بدانم» از کتاب «منزلگه مرگ» ص ۸۴)

در این شعر، «کفش» بیانگر هزاران هزار کفش‌های سربازها است.
کفش‌هایی است جمع شده از افرادی که به ملاقات زندانی‌هایشان رفته‌اند.
کفش‌های بچه‌ها و بزرگسالانی است که قبل از رفتن به اتاق‌های گاز، از آنها جمع شده است.

سالخورده گی شب

سالخورده گی شب
در این یاقوت ارغوانی
محاط می‌شود.
سخن‌چینی نور سپیده دم
روشن می کند
تمام افسردگی‌ها را
که هنوز
جریان دارند
و از شب
چکّه چکّه می‌ریزند.

□

مرگِ تو ای شب
هنوز می‌درخشد
به رنگ ارغوانی تند.

(از کتاب «سفری به سرزمین‌های بی‌غبار» ص ۱۰۶)

□ «نلی ساکس» در سال ۱۹۶۶ برندهٔ جایزهٔ نوبل در ادبیات شد و در سال ۱۹۷۰ درگذشت.

● کلیهٔ اشعار و پاره‌ای از مطالب فوق ترجمه‌ای است از کتاب:
NELLY SACHS SELECTED POEMS.
(Published in Penguin Books. 1971.)

■ هیلددومین در جولای ۱۹۱۲ در شهر کُلن آلمان زاده شد. در هایدلبرگ، رم و فلورانس حقوق، جامعه‌شناسی و فلسفه خواند. در انگلیس و دانشگاه سانتودمینکو به تدریس پرداخت.
در سال ۱۹۵۴ به آلمان بازگشت و از ۱۹۶۱ در هایدلبرگ اقامت گزید و آثاری منتشر کرد.

## آموزش

○ هیلددومین

● ترجمهٔ گلریز صالح

هرکه می گذرد،
اندکی به ما می آموزد،
دربارهٔ خودمان،
درسی ارجمند،
در بستر مرگش.
تمامی گستره‌ها، روشن‌اند
چونان که دریا، سهمِ باران بسیار،
پیش از آن که، روز مه آلود
دیگر باره
نقش‌ها را
برباید.
آن‌ها، تنها یك بار
برای ما خواهند مرد؛
و ما، چه درخواهیم یافت
بی‌آنان
به روزگاران!
ما و شما
واژه‌ها را
از یاد می‌بریم
و آنان
آموزش را، تکرار نخواهند کرد.
آه... مرگ من یا تو
آموزش بعدی است،
همچنان روشن،
که بی‌درنگ
تاریك می‌شود.

■ آنچه در زیر می‌خوانید، ترجمهٔ شعری است از شاعر معروف کردستان عراق ـ دکتر عبدالله پشیو ـ که آن را برای شاعر نامدار کردعراقی «شیرکوبیکس» سروده است. این اشعار انعکاسی است از ستمهای بعثی‌ها و نیز بازتاب بیزاری و اشمئزاز شاعر از حکومت ۲۵۰۰ سالهٔ شاهنشاهی.

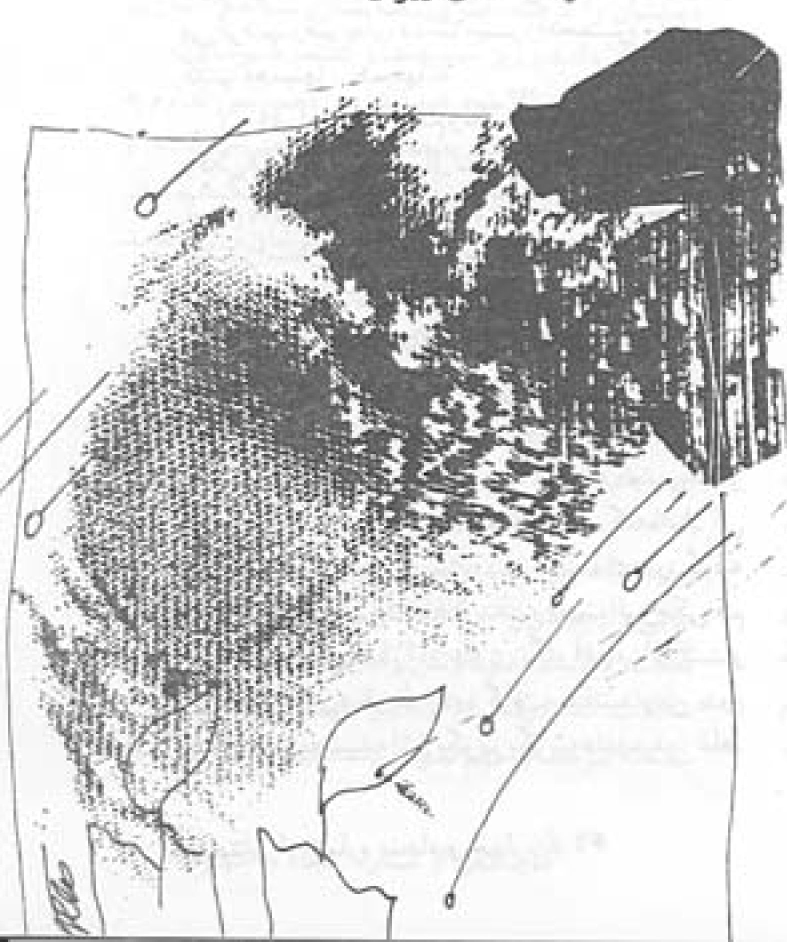
## کجاوهٔ گریه

□ دکتر عبدالله پشیو

■ ترجمهٔ: یونس رضایی ـ بوکان

برادرم «شیرکو»!
کجاوهٔ اشك‌های تو
دلی گرم، در میان داشت
چونان آدمی.
و دشنهٔ جوهردار شهزادگان را
به دلیری
بر میان بسته بود.
در پیشاپیش کجاوه‌ات
بیرقی خونین
می‌رقصید
و در پی‌اش
ستاره‌ای افسرده بود
و چراغی بی‌فروغ؛
نزد من آمد
پیام آورد،
ـ کلماتی تفته ـ
که میراث روزهای «اوستا» بود
خواندم و گریستم
گریستم برای خویشتن
و برای تو
و برای تمامی زندگان گریستم
زندگان درگور
و آنان که در زیرسنگهاخفته‌اند

برادرم «شیرکو»
راست گفتی:
خفتیم و خوردیم
و به باور نشستیم
با آن که زبان‌مان لال بود و دربند
به دوهزار و پانصد سال.
برادرم دیگر مگو!
کی در میان ما، باور می‌شد
آن که خوب بود و راست می‌گفت
آه برادرم «شیرکو»
با چشم‌هایم دیدم:
طلوع خنده را
در پشت کجاوهٔ اشك‌های تو
و یافتم در قطرهٔ باران گریه‌ات
رگ ستبر کاوه را
و ضحّاك را
ـ لاشه‌ای در خونش ـ
آن‌گاه در افق روشن
بیرق بلند را دیدم
ـ شادمانه ـ
و زردشت را
ـ با آغوش گشوده
برای آن که به رنج بود
و درویش بود ـ
و بهشت را دیدم
که بر می‌خاست
برفراز خانه‌های مرطوب
و خانه‌های ویران





# عقیق اصل

□ حسن بنی عامری

«بخش اول»

من آتش زدم چاپخانه را. نمی شود گفت کار من نبوده، یعنی نامردی بود اگر دست میرزا محمود را می گرفتم می گفتم کار من نبوده. نامردی بود اگر می گفتم کار دوقلوهای عمو اسد بوده. نامردی بود اگر نشان میرزا محمود می دادمشان و می گفتم: «همینها... همینها.»

و او می دیدشان که صورتشان را به دو قاب شیشه ای گلخانهٔ آسیدضیاء چسبانده اند و دماغشان یَخ شده و صورتشان سفیدتر از سیاهی همیشگی شان شده و از دهان کوچکشان بخار گرد کوچکی، برای لحظه ای فقط، روی شیشه های جلوی صورتشان پخش می شود و محو می شود و باز پخش می شود. هر دوشان رفتند عقب. از نگاهشان خواندم می خواهند بترسند. نگاه به هم کردند. و از نگاهشان خواندم چندان هم نمی خواهند بترسند. خندیدند، خیلی ناگهانی. اگر نمی خندیدند یا دوباره دماغشان را روی شیشه ها یَخ نمی کردند، شاید همان طور می ایستادم بوی دود می گرفتم. رفتم جلو، دست میرزامحمود را گرفتم. گفتم: «همینها... همینها.»

و برای اولین بار دیدم رنگ چشمهاش عسلی ست و فکر کردم چرا تا به حال ندیده ام عسلی ست و فکر کردم یعنی می شود باور کند کار من نبوده ست، که دست راستش رفت بالا و صورتم افتاد به دل دل، از جای انگشتهای تبدارش و فهمیدم نباید مثل آن بار چیزی می گفته ام. و حالا که گفته ام، باید سرم را کج کنم، باید لب ور بچینم، باید حتی اشکی بریزم تا دلش بسوزد و درِ گلخانه را آن طور به رومِ نبندد و آقام را آن طور کنار نزند و بش نگوید، با فریاد، که برود سر کارش، که اصلاً چرا اینجا ایستاده ست، که اصلاً کی بش گفته ست اینجا بایستد. و درِ شیشه ای دود گرفتهٔ گلخانه را به روی نگاه آقام ببندد و دست کوچکی هم حتی نباشد دوده ها را از جلوی نگاه آقام پاك كند و آقام و نگاهش همان طور دود گرفته بمانند و من بدوم جلوی در و به شیشه اش بکوبم بگویم: «نفهمیدم. غلط کردم.»

و آقام پشتش را به من کند برود سر کارش، بفهمد اصلاً آنجا نباید می ایستاده ست. و میرزا محمود هم بگوید، یك بار دیگر، که اگر خیلی شانس بیاورم، که اگر امروز آسید ضیاء از دندهٔ چپ بلند نشده باشد، کار به دادگاه می کشد و زندان و بعدش هم که دیگر خودم می دانم، و من نمی دانستم. نمی دانستم چه چیز را باید بعد از زندان بدانم. دستم دیگر بوی بلال برشته شده نمی داد. بوی دوده می داد. بوی شیشه های پُردوده می داد. می گذاشتمشان روی شیشه های پُردوده و پاکشان می کردم و لبم را دندان می گرفتم تا دلم از صدای غزغزش خارخار نشود و بتوانم مثل دوقلوها صورتم را به شیشه ها بچسبانم و ببینم میرزا محمود می رود توی دفتر شیشه ای آسیدضیاء. ببینم آسیدضیاء، برخلاف هر روز، تو دفترش روبروی من ایستاده ست و نگاهم می کند. ببینم یك كلاه قرمز پرت می شود روی پله های کنار دفتر و پله ها را، بی ترتیب و با سر و صدای زیاد، پایین می آید. ببینم پشت سرش هم مردی آبی پوش پله ها را سه تا یکی پایین می آید، کلاه را برمی دارد می گذارد سرش تا همه بفهمیم مأمور آتش نشانی بوده ست. و بعد هم مأمورهای دیگر می آیند و چشم می چرخانند و چیزی نمی یابند و عاقبت به کسی که نمی دانند کیست، به عمو ابراهیم مثلاً، می گویند: «پس کجاست آن آتشی که می گفتید؟»

و من نمی شنیدم چه می گفتند. فقط می دیدمشان که لب می جنباندند.

آقام می گوید: «من اصلاً گیج و گول شده بودم. من اصلاً آنجا تو چاپخانه نبودم.»

آقام ایستاده بود جلوی ماشین ملخی اش، نگاهش می کرد که چطور کاغذهای سفید را برمی دارد می برد چاپشان می کند، نمی تواند دسته شان کند، می اندازدشان زمین. آقام می بیند می افتند زمین، اما دستی دراز نمی کند برشان دارد و همین طور نگاهشان می کند. و فقط نگاهشان می کند. و دوقلوها از جلوی شیشه هاشان فرار می کنند و بخار نفسهاشان لحظه ای روی شیشه ها می ماند و بعد می میرد و من احساس می کنم نباید می رفته اند و باید آنها لااقل پیشم می مانده اند و صورتشان را به شیشه هاشان می چسبانده اند تا من دلم نلرزد و نبینم آسیدضیاء مثل همیشه اش نیست. نبینم آمده پشت دفترش ایستاده ست، آب خنك می خورد و به من یا به آتشی که تو چاپخانه اش به پا کرده ام می خندد. به میرزا محمود چیزی می گوید که من نمی شنوم چه می گوید. حدس هم نمی توانستم بزنم. میرزا محمود آمد بیرون، دوقلوها را زد کنار و آمد به مأمورها چیزی گفت و پله ها را نشان داد و لابد خواهش کرد تشریف ببرند، چیز زیاد مهمی اتفاق نیفتاده ست، خودشان حلش کرده اند. و از لطف آنها بی اندازه ممنون است. و اگر سوء تفاهمی پیش آمده ست، بی اندازه شرمگین است، معذرت می خواهد.

مأمورها رفتند. و ماشینها هنوز کار می کردند و هنوز کاغذهای چاپ شده شان را، بی حوصله، می انداختند روی زمین. و میرزا محمود نمی دیدشان و فریاد نمی زد: «این چه طرز کار کردن است؟»

یا: «مگر چاشت امروزتان آبدوغ بوده ست؟»

و یا یك حرف بد دیگر. او چیزی ندید، چیزی نگفت. رفت تو دفتر، دو سه قدم برداشت، مرا نشان آسیدضیاء داد و چیزی گفت، که حدس باید با فریاد گفته باشد. مورمورم شد. آسیدضیاء کلاهش را برداشت و چیزی گفت. میرزامحمود از حرفش جا خورد، او هم چیزی گفت. آسیدضیاء لیوان دیگری آب ریخت، آمد جلوی شیشه دفترش خورد و چیزی گفت. میرزا محمود آمد نزدیکتر، جلوی صورت آسیدضیاء، و چیزی گفت که من حدس زدم باید گفته باشد: «امروز که...»

و آسیدضیاء فریاد زد. لیوان از دستش پرت شد کناری. و بخار کوچکی روی شیشهٔ دفترش ماند و

نماند. میرزا محمود بیرون آمد آمد تا روی پله‌ها و داد زد، رو بـه همه. نشنیدم چه گفت. بلندتر داد زد. بقیه شنیدند. همه ماشینهای چاپخانه خاموش شدند.

میرزا محمود داد زد: «چاپخانه تعطیل است.»

عمو اسد گفت، با ترس: «تا کی؟»

میرزا محمود گفت: «فقط امروز.»

عمو ابراهیم گفت: «این فُرمها را باید امروز تحویل مشتری بدهیم.»

میرزا محمود گفت: «آسیدضیاء گفت فقط پنج دقیقه فرصت دارید بروید. اگر بعد از پنج دقیقه کسی اینجا باشد، حقوق این ماهش را باید تو خواب ببیند.»

و آمد پایین، رفت تو دفتر آسیدضیاء، چیزی بش گفت.

آسیدضیاء گفت، با فریاد: «گفتم همه.»

در را خودش برای میرزا محمود باز کرد. میرزا محمود ایستاد نگاهش کرد، دستش را تو جیبش کرد، لبش را دندان گرفت رفت. همه رفتند، حتی آقام. آقام زودتر از همه رفت. دوقلوها یواشکی آمدند بقیه خربزه‌های چاشت را پشت گلخانه گذاشتند، خندیدند، دستی تکان دادند و من یادم آمد صورتشان هنوز باید بوی خربزه بدهد. و به بوی خربزه صورتشان خندیدم و براشان دست تکان دادم. آنها همه رفتند. و صدایی نبود، هیچ صدایی، مگر صدای پنکه‌های سقفی، که لَق لَق می خوردند و جور ترسناکی لق لق می خوردند.

آقام می گوید: «اگر تو همان آبلیمو فروشی مانده بودی...»

گفتم: «می ترسم.»

گفت: «تو و ترس؟ حرفهای غریبی می زنی.»

گفتم: «موش دارد.»

گفت: «تو خودت موش دو پایی. بهانه دیگری بیار!»

نتوانستم بهانه دیگری بیارم و باز رفتم دم مغازه، نشستم به تیغ زدن گوشه‌ای از لیموهای سبز و زرد تا کاك یعقوب بیاید آبشان را بگیرد. و بعد رفتم به جارو کردن و شیشه‌های آبلیمو را تو قفسه‌ها چیدم و دیدم شیشه‌ها تار می شوند. بعد صداهای دوری از شکستن شیشه‌ها آمد. بوی آبلیمو زد زیر دماغم. کاك یعقوب، از همان دورها داد زد سرم: «روله! روله!»

و ندیدم بدود. صداش را حتی از دورها نشنیدم. آب سردی، مثل سیلی خورد به صورتم. کاك یعقوب، پارچ به دست نشسته بود جلوم. می خندید. و به کسی، شاید صاحب کارمان، می گفت به خیر گذشته. می گفت به هوش آمده. و من چقدر خسته بودم، خسته می نمودم.

صاحب کارمان گفت: «بش بگو آبلیموها را، مثل آن بار، می نویسم به حساب.»

و من بلند شدم زدم شیشه‌های دیگری شکستم، و گفتم: «حالم از مغازه‌ات به هم می خورد.»

آقام گفت: «یعنی چه؟»

گفتم: «حالم از بوی سرکه به هم می خورد.»

گفت: «از بوی چاپخانه چی؟»

گفتم: «اگر بوی سرکه بدهد...»

گفت: «کاری می کنم ندهد.»

و به پشتم زد: «بگو یا علی!»

«یا علی!»

و بقچهٔ نان و دو پیازهٔ آلو را زدم زیر بغلم. پله‌های زیرزمین را پابه‌پای آقام آمدم پایین. ماشینهای چاپ، زیر نور مردهٔ مهتابیها، با صدای زیاد کار می کردند و کارگرهاشان بی صدا حرف می زدند. آقام دستم را فشار داد تا بفهمم نکند سلام یادم برود. رفتیم تو اتاقکی شیشه‌ای، کنار پله‌ها، که روش نوشته شده بود: «دفتر مدیر.»

کسی تو اتاقك نبود. نشستیم روی دوتا صندلی قدیمی. دور تا دور اتاقك قفسه‌هایی بود، پر از کتابهای جلد چرمی، که بوی شکلات می دادند.

«اینجا چرا این قدر بوی شکلات می دهد؟»

و آقام گفت بوی شکلات نیست. بوی توتون آسیدضیاست. گفت این قدر حرف نزنم. منتظر باشم. نتوانستم. بلند شدم گفتم: «آب.»

رفتم بیرون. کلمن آب را خودم دیده بودم، روی چهار پایه‌ای، روبروی پله‌ها. لیوان را پر از آب سرد کردم آمدم بخورم، که سایه‌ای از بالای پله‌ها افتاد روی سرم. برگشتم نگاهش کردم. خورشید، آن بالا، تو چشمم بود و مردی از میانش، از میان ستون برگرد و غبار نورش، پله به پله، با عصایی چیزی پایین می آمد. صورتش را نمی شد دید و تمام هیکلش سیاه بود، ضد نور.

چشمهام را مالیدم دیدم کفشهای واکس زدهٔ نویی جلوی پاهام ایستاده اند. اول سیاه بودند، بعد قهوه‌ای، بعد باز سیاه. کسی گفت: «تو؟»

گفتم: «من...»

و بوی آشنای شکلات آمد. گفتم، با خنده: «آسیدضیاء شمایید؟»

دست پر انگشترش را تو جیب پالتوش کرد، انفیه‌دان نقره‌ای درآورد، با انگشت شست درش را باز کرد. با انگشتهای دست دیگرش کمی گرد قهوه‌ای رنگ از توش برداشت، جلوی دماغش گرفت و بوشان کرد. بعد درش را بست، گذاشت تو جیبش. عصا را داد دست دیگرش، کلاه پوست بره‌ای‌اش را جابه‌جا روی سرش کرد. گفت: «تو پسر الیاسی؟»

«چطور مگر؟»

«توی این هوای لعنتی، مطمئنی که جربزهٔ کار کردن داری؟»

«اگر نداشتم نمی آمدم.»

«پس اینجا چه غلط می کنی؟»

«می بینی که. دارم آب می خورم.»

صورتش را آورد نزدیکتر، نوك سبیل سفید و یکدستش را جوید، برّوبرّ نگاهم کرد، رفت عقب: «مطمئنم کردی پسرِ الیاسی.»

«از کجا فهمیدی؟»

«فقط پسر الیاس می تواند این همه پررو باشد.»

آقام می خندد، به قهقهه، و می گوید: «آب یخ را چرا جلوش خوردی؟ نگفتی می زنند بیخ گوشت؟ نگفتی این را بی احترامی می داند به خودش؟»

نمی دانم از کجا، نمی دانم از چه چیزش آن قدر مطمئن بودم. فقط می دانم اگر آب را جلوش نمی خوردم، نه تو چاپخانه، نه هیچ جای دیگر نمی توانستم کار کنم. چشمهای پیرمرد، گره کور ابروهاش، دندان قروچه‌اش، انگشتهای مشت کرده‌اش برای همیشه و همه جا پا به پام می آمدند، یم می فهماندند جُربُزه ندارم، ترسویم، پسر الیاس نیستم، و هیچ وقت هیچ جا نباید لیوان آب یخی را جلوی خشم پیرمرد کوتاه قدی بخورم که پالتوی خزش را روی دوشش انداخته ست و دست راستش از خشم یا از پیری می لرزد و عصاش تو دستش مشت شده ست و اگر چاره داشته باشد، می خواهد بلندش کند بکوبدش به سرم.

پیرمرد گفت، با فریاد: «میرزا محمود!»

و مردی آمد کوتاه قد، همقد خودش، با کاغذی در دست راست، خودکاری پشت گوش چپ، لکهٔ سیاه کجی روی نوك دماغش. گفت: «بله، آسیدضیاء؟»

آسیدضیاء نوك عصاش را زد تو سینه‌ام! «بگذارش پای ملخی!»

«این جوجه و ملخی؟»

«یکی به دو نکن!»

«ولی این...»

آسیدضیاء گفت، با فریاد: «سعی کن یك چیزی را برای همیشه بفهمی. اینجا منم که تصمیم می گیرم. منم که می فهمم کی از پس چه کاری برمی آید. منم که می فهمم فقط الیاس می تواند از پس این بچه بر بیاید.»

«الیاس که خودش وردست دارد.»

«وردستش را بفرست پیش داوود. به الیاس هم بگو از این بچه باید یك «ماشین چی» خبره تحویل من بدهد.»

و ازم نپرسید درست می گوید یا نه. حتی از آقام هم نپرسید. آن قدر مطمئن بود که انگار از همان روز ازل می دانسته بالاخره روزی شاگردی خواهد داشت که باید زیر دست باباش کار یاد بگیرد. عرق کرده بودم.

آقام می گوید: «مرا بگو که آمده بودم برای اولین بار ازش خواهشی کنم.»

می گویم: «اگر بوی شکلات نمی داد، حتم لال می شدم یا حتم ازش می ترسیدم. یعنی اول هم ترسیدم. هر کس دیگری هم بود، از آن همه جلال و جبروت می ترسید، ولی وقتی بوی شکلات داد، دیدم نمی ترسم. دیدم انگار با تهمورث حرف می زنم یا با یکی از بچه‌های محل، که اگر دماغش را نسوزانم، باز بی خواب می شوم. باز فکر می کنم سوسکی، مارمولکی، چیزی تو افتاده ست.»

دوقلوها به حرفهام خندیدند، ریز خندیدند. دستشان را گرفتند جلوی دهانشان، شانه‌هاشان را کمی بالا دادند و ریز خندیدند، و گفتند: «سوسك؟»

و من گفتم بالاخره عذابش می دهم، نمی گذارم به همه‌تان (و بعدها گفتم به همه‌مان) بی احترامی کند. و آنها می گفتند چه حرفها می زنم من و نگاه به هم می کردند می گفتند باید بروند سر کارشان و می رفتند پیش باباشان و باباشان کاغذهای چاپ شدهٔ سبز و زرد و سفید را می گذاشت جلوشان، می گفت ترتیبشان کنند. و آنها می نشستند به ترتیب کردن کاغذها و اصلا براشان مهم نبود آسیدضیاء این طوری ست. براشان مهم نبود ببینند هر روز صبح، سر ساعت هشت از خانه‌اش، از خانهٔ بالای زیرزمین آرام می آید پایین تا برود تو دفترش و انفیه‌اش را تو دماغش بو بکشد یا چایی دارچینش را تو استکان لب طلایی‌اش هورت بکشد یا کیسهٔ توتونش را در بیارد، پیپش را پُر از شکلات کند، دودش را از سوراخهای دماغش بیرون بدهد. براشان مهم نبود ببینند قبل از ساعت ده

عصاش را دستش می گیرد، کلاه پوست بره ای اش را سرش می گذارد، پالتوی خزش را، حتی تو تابستان می اندازد روی دوشش، درِ شیشه ای دفترش را باز می کند می رود به سرکشی ماشینها و کاغذهای صحافی شده و فرمهای بسته شده و چیزهای دیگر. براشان مهم نبود ازشان ایراد بگیرد. البته بود. یعنی می دیدم که بود. می ایستاد بالای سرشان، فقط یك دقیقه، و در همین یك دقیقه شماره هایی را که رد داده بودند درمی آورد و فقط نشانشان می داد. چیزیشان نمی گفت. نمی گفت الاغند یا بی شعور یا چرا بیشتر دقت نمی کنند. فقط نگاهشان می کرد، پالتوی خزش را روی دوشش مرتب می کرد، عصاش را سه بار می زد زمین. و این مگر فحش نبود؟ مگر همان الاغ و بی شعور نبود؟ مگر نمی گفت چرا بیشتر دقت نکرده اند؟ و آنها نمی دانستند چه کار کنند. نگاهشان، نگاه هر دوشان، روی نوك کفشهای واکس زدهٔ آسیدضیاء ثابت می ماند و می گفتند. «به چشم!»

هر دوشان با هم می گفتند به چشم. بعدها فهمیدم هرکس فقط به شیوهٔ خودش بلدست بگوید به چشم. عمو اسدِ اگر عطف کتابهاش کج می شد یا چسب کاغذش شل می شد یا بُرش دسته های کاغذش نیم سانت کج می ماند، لبش را دندان می گرفت، دو سه تا لیچار بار دوقلوهاش می کرد و اگر نزدیکش می بودند، تو سرشان هم می زد و آن قدر غر می زد تا می فهمید نیم ساعت بیشترِ از همه، بیشتر از همیشه سر کارش ایستاده ست. عمو ابراهیم راه دیگری داشت، فرم بیشتری می بست. یعنی اگر با خودش قرار گذاشته بود تا ظهر آن روز فقط پنج فرم می تواند ببندد، آن قدر زیر پنکهٔ بالای سرش عرق می ریخت، آن قدر نمی آمد ناهارش را بخورد که وقتی می رفتی بالای سرش و هر هشت فرم بسته شده را جلوی میز آهنی اش می دیدی، می دیدی می خندد و حتی یادش رفته ست امروز صبح، سه ضربهٔ عصای آسیدضیاء را کنار پاش شنیده ست. و یا بعد از رفتن آسیدضیاء گفته ست، به شاگردش: «خاك بر سرت با این کار کردنت!»

و ماشین چی ها هم، بخصوص آقام، راه خودشان را داشتند. دستهٔ زیر ماشینشان را می چرخاندند تا سرعت کارشان بیشتر شود، تا شماره های خارجی ماشین آن قدر تند عوض شوند که دیگر آسیدضیاء نباید بالای سرشان، کاغذها را زیر نور لامپ نگیرد، نبیند پشت خورده اند. نبیند شماره شان کم و زیاد شده ست. نبیند رنگشان کم است یا زیاد یا اصلاً چرا کج چاپ شده ست. آنها دیگر حوصلهٔ آن سه ضربهٔ عصا را نداشتند. من هم نداشتم. نمی توانستم بایستم زیر نگاه آسیدضیاء. حس کنم گرمم می شود. حس کنم چیزی پشت گردنم راه می رود. حس کنم خار خارم می شود. و دستم بلرزد، نتوانم فرم را باز کنم، دورش نخ محکمی ببندم بگذارمش تو «رانگا»، ببرمش پیش عمو ابراهیم تا خودش یا شاگردش بازش کند و بعد بخشش کند. من از همین چیزها رنج می بردم. ما از همین چیزها رنج می بردیم. و بعضیهامان نمی دانستیم رنج می بریم، نمی دانستیم که چرا باید رنج ببریم.

آقام می گوید: «یعنی من هم نمی دانستم؟»

گفتم: «چرا می گذاری کوچکت کند؟»

آقام فرم چاپ شده را نشانم داد و گفت:

«بشورش!»

«من اگر بودم...»

«تمیز بشورش.»

«نمی گذاشتم.»

«اگر نفت تمام شده، برو از میرزا محمود بگیر.»

«چرا حرف توی حرف مردم می آری؟»

«پس چرا ایستاده ای؟»

«تو...»

و فرچه و ظرف نفت را کوبیدم جلوی پاش و داد زدم: «تو ترسویی.»

و رفتم خودم را انداختم تو پوشالهای کاغذ پشت ماشین بُرش. کسی آنجا نبود بتواند مُشتهام را ببیند یا گریه هام را.

آقام می گوید: «هنوز هم فکر می کنی من ترسو بودم؟»

سرم را بلند می کنم. آتش سیگارش دارد دستش را می سوزاند و خودش نمی بیند.

می گویم: «آتش!»

«من از تو چیزی پرسیدم.»

«دستت را آتش نمی سوزاند؟»

«آتش؟ کدام آتش؟»

آتش پیپ آسیدضیاء رنگ آتش نبود، رنگ خودش بود، شکلاتی. و طعمی داشت که به شیرینی می زد یا حتی به ترشی و شیرینی، به نوعی مَلَس بودن، که بیشترش شیرین بود. بوی شکلات از تو دماغ آسیدضیاء خزید بیرون، پخش شد روی میزش. روی میزش پُر از جعبه های خاتم بود. روی همه شان به خط نستعلیق اسم تمام کارگرهای چاپخانه نوشته شده بود. حقوق هرکس روی اسم خودش، روی جعبه خودش بود، حتی میرزا محمود، که حشر و نشر بیشتری با آسیدضیاء داشت و من انتظار داشتم او لااقل نباید این طور حقوق بگیرد.

گفتم: «آن جعبه های خاتم هیچ معلوم هست توشان چیست؟»

آقام گفت: «لباس کارست.»

عمو اسد گفت: «لباس کار ما.»

عمو ابراهیم گفت: «لباس کار بچگی ما.»

هر سه شان با هم خندیدند. گفتند ناهارم را بخورم، بیشتر از این فضولی نکنم. و من فضولی کردم، روزهای دیگر، و بیشتر فهمیدم. فهمیدم آسیدضیاء لباس کار بچگی تمام کارگرهاش را، تك تك، تو جعبه های خاتمش نگه می دارد تا به همه شان بفهماند چه بوده اند، چطوری بوده اند، چطوری آمده اند، چطوری بزرگ شده اند. و مهمتر از همه چطوری تو چاپخانه اش بزرگشان کرده ست و نان و نمکشان داده ست.

گفتم: «پس ما چی؟»

عمو اسد گفت: «شما که...»

و فقط ما، من و دوقلوها و بقیه شاگردها، بیرون از اتاقك شیشه ای و از دست میرزا محمود حقوقمان را می گرفتیم. و من این را نمی توانستم تحمل کنم. کارهایی کردم که حالا فکر می کنم طوری بوده اند که انگار مثل همیشه نبوده ام. این را حالا فقط خودم می گویم، وگرنه همهٔ آنهایی که زنده مانده اند، مثل آقام، هنوز هم فکر می کنند چیزیم نبوده ست، که حالم حتی بهتر از همیشه بوده ست. یعنی حتی می خندیده ام (چیزی که کمتر توی چاپخانه سابقه داشت) و خربزه های چاشت را دولُپی می خورده ام، با قُلّپی از شیر سهمیهٔ هر روزه ام. و پوست له شده اش را به سر و صورت شاگردهای فسقلی عمو اسد می مالیده ام. هیچ کدامشان، حتی آقام، انتظار نداشتند آن روز بلند شوم بگویم: «آهای!»

بگویم: «پس نمی ایستی چرا، آسیدضیاء؟»

و از میان ماشینها بدوم، با هول و وَلا، و بروم جلوش، روی پلهٔ سوم بایستم و چیزی بش بگویم که بقیه فقط ببینند گفته ام، و نفهمند از آن راه دور که چه گفته ام.

آقام می گوید: «گفتم شاید از نان خریدن خسته شده ای براش.»

عمو اسد گفت: «آن طور که تو رفتی طرفش، گفتم حتم می خواهی بخوابانی بیخ گوشش.»

میرزا محمود داد زد: «آتش!»

و خواباند بیخ گوشم. یقه ام را تو دستهای بزرگش مشت کرد آورد جلوی صورتش و دور از نگاه ترسیدهٔ آقا جانم گفت: «چرا؟»

عمو اسد گفت: «تو مگر کبریت دستت بود؟»

بودنش که بود. انداختمش تو آتش یا فکر می کنم انداختمش تو آتش، اما بعد از آتش (راست می گوید عمو اسد) چیزی تو دستم نبود. هیچ جای دیگر هم نبود. تمام جیبهام را اگر می گشتی، یعنی اگر به قصد یافتن کبریت می گشتی، چهار بلیط دو قِرانی اتوبوس تو دستت می ماند و بیست و پنج قران پول نقد و عکس له شدهٔ «بروس لی»، که گوشه اش تا روی فریادش سوخته بود و بوی سوختگی نمی داد و بوی بلال برشته شده می داد. همه جیبهای شلوارم بوی بلال برشته شده می داد. عادت داشتم بلال را اگر برشته می خرم یا خودم اگر برشته اش می کنم، تو جیبهای شلوارم بگذارمش و از داغی اش بسوزم و نگویم اوف، بگویم اوفیش و قلقلکم بشود و نخندم. خیلی سعی کنم نخندم. و فقط بالا و پایین بپرم بروم سر به سر مهتاج و ننه صفورا و حتی افسر خانم بگذارم، بروم تو کوچه به بازی کردن. و بعد اگر چیزی پیش آمد که بفهمم باید غمگین باشم (مثل گُل خوردن از کسی که انتظارش را نداشته ام یا کتك خوردن از کسی که انتظارش را داشته ام) بروم گوشه ای تو تاریکی زیرزمین، یا زیر سایهٔ برگهای درخت نارنج بنشینم، شلوارم را دربیارم، صورتم را فرو تو جیبهاش کنم و تمام بوی بلال برشته شده را ببویم و نگویم اوف، بگویم اوفیش. و این بار بخندم، خیلی ناگهانی، و خوشحال باشم از این که جیب هیچ کدام از آن الاغهایی که ناراحتم کرده بوده اند، بوی جیب مرا نمی داده ست.

آقام می گوید: «آن روز را یادم است که با من نیامدی. خودت آمدی.»

گفتم: «تهمورث گفته بیا ببینمت. گفته بیا کار مهمی دارمت.»

آقام لقمهٔ آش سبزی را گذاشت دهانش، انگشتهاش را با مَلَچ مولوچ لیسید: «آنها که...»

و نشنیدم یا نخواستم بشنوم که گفت: «... رفته اند اهواز.»

و دویدم. چهار راه زَند زیاد دور نبود. از آنجا هم اگر

نمی دویدم، می توانستم تا چاپخانه را سوار اتوبوسی بشوم که می شد قراضه تصورش کرد و راننده اش هم می توانست آدم بی خیالی باشد که سیگار هُما بیضی کجی گوشه لبش، زیر سبیل پهن و سیاهش آتش زده شده بود و دودش آن قدر بالای سرش می رقصید که نسیمی تو اتوبوس پخشش می کرد و حتی می آمد دور عکس بروس لی ام موج برمی داشت و می رقصید و من می گفتم: «برو کنار! برو دیگر!»

و دود می رفت جای دیگری موج برمی داشت و من تمام عکس را، تمام نقطه های رنگی اش را تو نگاهم ضبط می کردم تا خشمش تو دلم بماند و انگشتهام جمع شوند تو هم، بعد فقط کافی بود انگشتهای جمع شده ام را نشان کسی بدهم تا بفهمد لبریز از خشم بروس لی اند.

دستفروش من نبود. سر جای همیشگی اش نبود. سر جای همیشگی اش مردهای زیادی دور هم جمع شده بودند، روی پنجه های پاشان بلند شده بودند سرك می کشیدند از کنار کلاههای سُرمه ای چند تا پلیس، از همان دور، دود سیاهی تنوره می کشید می رفت بالا.

«به نان و نمکی که با هم خورده ایم، اشتباه گرفته ای، جناب سروان!»

صدای دستفروشم بود. تندتر دویدم. رفتم جلو. پای مردها را کنار زدم رفتم جلو. بعضیهاشان کنار نمی رفتند. سیخ می ایستادند و می گفتند: «هُش!»

می گفتند: «کجا؟»

می گفتند: «این وروجك را نگاه!»

و من می رفتم جلوتر و از کنار پایی که شلوار جین پوشیده بود و کفش آدیداسش یا کف دست راستش بوی هندوانه می داد، پلیس سبیلویی را دیدم که گونی رنگ و رورفته ای را جلوی چشمهای دستفروشم خالی کرد روی آتشی که داشت می مُرد و پا هوار عکسهای بروس لی و عکس خیلیهای دیگر گُر گرفت و هو کشید. پاها عقب رفتند، جلو آمدند. بیشترشان جلو رفتند. و یك پای بی پدر و مادر آمد تمام انگشتهای دست راستم را له کرد و حتی آمد ایستاد روی زانوهام و از عقب افتاد زمین.

بلند شدم گفتم: «کوری مگر، یابو علفی؟»

دستفروشم گفت: «منم و این عکسها.»

و دستی محکم خورد به کتفم. سکندری خوردم افتادم جلوی هُرم آبی آتش، و گفتم: «کجا؟»

گفتم: «آهای!»

و دستهایی کوچك و بزرگ آمدند تو آتش نیمه زنده و عکسهای نیمه مرده برداشتند. و دستهای دیگری آمدند عکسهای دیگری برداشتند. و دستی که بوی فلفل قرمز می داد، دو تا عکس رنگی فردین برداشت. و من گفتم: «سوختم بابا!»

و پلیسها گفتند: «کنار! کنار!»

و دستفروشم از پشت رقص آبی شعله ها نگاه به ما و عکسها می کرد. من بلند شدم ایستادم و کسی را، اولین کسی که جلوم سبز شد، هُل دادم عقب و ندیدم زمین بخورد. از فحشی که بم داد فهمیدم زمین خورد. من اما دویده بودم، سی چهل قدم، وایستاده بودم کنار در سینما پرسپا و به خودم یا شاید به آنها که نمی دیدمشان، می گفتم: «این همه حرص برای چه بود؟»

و حس کردم تو مشت راستم چیزی مثل مقواست. بعد حس کردم زیاد هم مقوا نیست و انگار چیزی شبیه قوطی کبریت است. لمسش کردم. فهمیدم این طورها هم که فکر می کنم نیست، انگار هر دوشان با هم است.

انگشتهام باز شد و مقوای له شده ای با کبریت سه ستاره ای افتاد جلوی کفشهام. نشستم، خیلی سریع، و هر دو را با هم برداشتم و باز دویدم. کبریت رفت تو جیب چپم و مقوای له شده، آمد جلوی چشمهام. شعلهٔ آتشی گوشهٔ صورت بروس لی را تا روی فریادش سوزانده بود. روی تنش هم پر از شکستگی هایی بود که آدم را یاد زمینهای خشك شدهٔ بی آبی می انداخت که ترك برمی داشتند و همان طور می ماندند. عکس همان طور تو دستم مانده بود، خیس عرق، و بیشتر اگر می ماند، سیاه و سفیدی عکس هم دیگر نمی ماند. گذاشتمش تو جیب راستم. دهانم تلخ شد. فهمیدم حوصلهٔ هیچ اتوبوس قراضه ای را نمی توانم داشته باشم. بخصوص اگر رانندهٔ تنبل مسخره ای هم داشته باشد که سیگار هما بیضی دزدی اش را همان طور کج، گوشهٔ لب کبودش، زیر سبیل سوسکی اش گذاشته باشد.

آقام اشنویی از قاب سیگار نقره اش درمی آورد، آتشش می زند، و می گوید: «دوقلوها چی؟ آنها هم نمی دانستند؟»

هیچ کس نمی دانست، حتی دوقلوها، که من چشمم دنبال جعبه های خاتم است. نمی گذاشتم کسی بفهمد. یعنی طوری رفتار می کردم که کسی نفهمد. طوری رفتار می کردم که حتی عمو اسد و دوقلوهاش و بعضی وقتها عمو ابراهیم فکر می کردند خوشحالم از این که نمی آیم تو و پولها را از روی جعبه های خاتم برنمی دارم.

آقام می گوید: «من هم همین فکر را می کردم.»

دوقلوها فکر می کردند آنها هم باید جعبه ای، جعبهٔ خاتمی یا اگر نشد، جعبهٔ کوچك دیگری داشته باشند تا هر ماه بروند تو اتاقك شیشه ای و بوی شکلات بگیرند و به اخمها و دست لرزان آسیدضیاء تو دلشان بخندند و حقوق هر ماهشان را از روی اسمشان بردارند و مطمئن باشند لباس کار کثیفشان، لباس کار دو ماه پیششان تو جعبه ست و نوتر از لباسهای بقیه ست و حتی اطو کرده ست.

و من به هر دوشان می خندیدم. موهاشان را به هم می ریختم می گفتم چه فکرهای احمقانه ای می کنند. می گفتم اگر مُردند، اگر نمی ترسند، بروند به خودش بگویند یا وقتی صدای آن سه ضربه را می شنوند، نروند پشت سرش یا پشت ماشینها، دور از چشم همه اداش را در بیارند. این نامردی ست. و آنها باز اداش را درمی آوردند. و چه قشنگ هم! جعبهٔ کوچکی داشتند که زیرش نوشته بودند: «جعبهٔ آسیدضیاء»

«چرا زیرش نوشته اید آسیدضیاء؟»

گفتند: «آمدیم و یك روز جعبه را دید.»

«آمدیم و گفت که این جعبه مال کیست.»

«آن وقت اگر اسمش را نبیند.»

«نمی فهمد اینها مال ماست.»

«نمی فهمد اینها مال اوست.»

فکرهای مسخره ای می کردند. به خودشان هم گفتم. گفتم: «چرا فکر می کنید این قدر می فهمد؟»

و آنها می گفتند می فهمد. حتی می گفتند می تواند خیلی راحت از روی دستخطشان بشناسدشان و از چاپخانه بیندازدشان بیرون. می گفتند اینها را آقاشان گفته، می گفتند آقاشان گفته این پیرمرد را پیرمرد نبینیدش، از آن هفت خطها ببینیدش. و من می گفتم از آن ریغونه ها می بینمش و می خندیدم. و آنها جعبه شان را از مخفیگاهش، از زیر میز بزرگ سماور درمی آوردند و کلاههای کاغذی را سرشان می کردند، انگشترهای مسی را دستشان می کردند، لته های نفتی و کثیف را مثل پالتویی می انداختند روی دوششان، چوب کج و معوجی را مثل عصا دستشان می گرفتند، لبشان را مثل پیرمردها تو می بردند، انفیه دانی خیالی را درمی آوردند، با انگشت شست بازش می کردند، کمی از چیزی که دیده نمی شد برمی داشتند، جلوی دماغشان می گرفتند و می گفتند: «اوفیش!»

و بواش می گفتند. بعد هر دوشان با هم، مثل هم، کنار هم با عصا جلو می آمدند و دست راستشان را می لرزاندند و گوشهای مرا هردوشان با هم می گرفتند می کشیدند و می گفتند: «بگذارش پای ملخی!»

و می خندیدند، بی صدا. و من هم خودکار شکسته ای برمی داشتم، کیسهٔ توتون خیالی ام را از گوشهٔ پالتوم درمی آوردم، سر خودکارم را فرو می بردم میانش، می چرخاندمش، و با انگشت شستم فندك می زدم و آتش ندیدنی و آبی اش را می مکیدم و آتشش کج می شد و دهانم پر از دود شکلات و می خندیدم و فوتش می کردم به صورت دوقلوها.

بقیه و پایان در شمارهٔ آینده



● تشبیه منفی: جان مانند جسم، عقل مانند جهل، دین مانند کفر، نفع مانند ضرر و ...

# تشبیه منفی و کاربرد آن

○ شهریار حسن‌زاده ـخوی، دانشگاه آزاد اسلامی



توجه انسان به محسوسات زندگی و درك لطایف زیبای طبیعت و اغنای فکر و اندیشهٔ خود در لابه‌لای شکوه زیباییها از دیرباز مایه حیات و سرگرمی او بوده است و کلام وی را در انعکاس جلوه‌های مختلف و بازتاب حقیقت قلبی و آنچه که در اوج مفاهیم راهگشای شکوه و عظمت اندیشه می‌باشد یاریگر شده است. یکی از علومی که در ادبیات چنین حرکتی را از خود به وضوح نشان می‌دهد «علم بیان» است که با یك قدمت هزارساله در قالب فصاحت و بلاغت به طرق مختلف در بابهای تشبیه و کنایه و مجاز و استعاره به گفتگو در می‌آید تا با دلآرایی و فسون‌کاری ژاله‌های شرم را از جمال عروس حد حسن به کنار برد و سر زلف سخن را به قلم شانه زند، اما واقعیت مطلب این است که به طور بایسته و شایسته تا به حال تلاشی گسترده و تیزبینی خاصّی در این زمینه صورت نگرفته است و در حقیقت کتابی که به روشنی و رسایی روشنگر ارزشهای زیبایی شناختی و ترفندهای شاعرانه باشد به جلوهٔ ظهور نرسیده است. هرچند قدمهایی در این راه برداشته شده است. ولی با توجه به ساختار کلاسیك ادبیات فارسی و نمودار ارزشهای معنوی تلاش وسیعی لازم است تا با ارزیابی صور خیال، منابع و متون نظم و نثر و درك نیازهای واقعی زبان و حفظ صیانت الگوهای طبیعی آن پاسخگوی نیازهای زبان شکرین فارسی و بیانگر چهرهٔ راستین سخن ادبی باشد.

«قدما در تعریف فن بیان گفته‌اند: بیان در لغت به معنی کشف و ایضاح و ظهور است و در اصطلاح عبارتست از معرفت ایراد معنی واحد به طرق مختلف به سبب زیادتی و نقصان در وضوح دلالت عقلی بر آن تا به واسطه وقوف بدان در ترکیب کلام جهت افهام از خطا احتراز کنند[1]». تشبیه و مجاز و استعاره و کنایه به ترتیب از نظر وضوح دلالت عقلی بر معنی واحد در فن بیان مورد بحث قرار می‌گیرد که با توجه به عنوان موضوع در نگاهی به تشبیه به بررسی مطلب پرداخته می‌شود.

«تشبیه از امور طبیعی هر قوم و ملتی است. ریشه تشبیه را از قیاس اصولی و تمثیلی منطقی جستجو باید کرد. همانطور که مقایسه در سنجش امور طبیعی بشر است تشبیه نیز طبیعی است. انسان چون می‌خواهد مقصود خود را مجسم کند ناچار به تشبیه متوسل می‌شود[2]» واقعیت این است که زیبایی و لذت نهفته در تشبیه، سخن را با تاثیری بیشتر و عمیق‌تر به شنونده می‌رساند و پیام هنرمند آنچنانکه او می‌خواهد در برانگیختن عواطف شنونده اثر می‌بخشد و اگر چنان نباشد، سخن، رنگ شعر به خود نمی‌گیرد و گوینده، هنرمند به شمار نمی‌آید[3]. قدیمی‌ترین تعریف تشبیه در «ترجمان البلاغه رادویانی» در مانند کردن چیزی به چیزی در صورت و صفت (حرکت، سکون، لون و رنگ و شتاب و رنگ) دیده می‌شود و در «حدایق السحر» و «المعجم» تکمیل گردیده، انواعی نیز برای آن معین و ذکر می‌گردد. به طور کلی تشبیه، مشارکت امری با امری در معنایی و به عبارت دیگر آن است که چیزی را به چیزی دیگر در صفتی همانند کنند.

وقتی می‌خوانیم:

**شبی چون چاه بیژن تنگ و تاریک**
**چون بیژن در میان چاه اومن**

می‌بینیم که شاعر، شب را در صفت تنگی و تاریکی به چاه بیژن مانند کرده است. یك تشبیه کامل از چهار رکن تشکیل می‌شود که بیشترین بار تشبیه و ارتباط فکر شاعرانه را چون دوپایه یك پل مشبه و مشبه به تحمل می‌نماید و برترین پایه مشبه‌به است زیرا مشبه به است که با رسائی و روشنی هرچه بهتر چون آیینه‌ای، تصویر صاف و زیبای مقصود گوینده را نشان می‌دهد و برای شنونده مقبول و دلچسب می‌سازد و صد البته بی‌فایده به سود مشبه نیست زیرا در نهایت هدف اصلی برای نمودار شدن جلوهٔ مشبه است.

یکی از مواردی که در ساختار تشبیه با تمام جزئیات خود به صورت دیگر بر جنبه‌های ادبی افزوده می‌شود تشبیه منفی است. تشبیه منفی آنست که شاعر صورت مطلق تشبیه را درمدح برای تاکید بیشتر به صورت منفی به کار می‌برد.

**همه خواهند که باشند چنو و نبوند**
**نیست ممکن که شود هرگز چون باز غراب[4]**

در مصرع دوم شاعر ضمن این که به یك مثل معروف اشاره می‌کند، می‌گوید: «باز مثل غراب نمی‌شود.»

در این مصراع، باز (= مشبه) و غراب (= مشبه‌به) است و از ادات تشبیه و «وجه شبه» طولانی بودن عمر می‌باشد که حذف شده است.

**همیشه تا نبود جان چو جسم و عقل چو جهل**
**همیشه تا نبود دین چو کفر و نفع چو ضرر[6]**

چهار تشبیه (جان چو جسم، عقل چو جهل، دین چو کفر، نفع چو ضرر) که نمی‌توانند باشند تشبیه منفی هستند و خواننده با دیدن چنین تشبیه‌هایی عظمت و اهمیت موضوع را دریافته و درك می‌نماید که مشبه از ارج و برتری خاصی برخوردار است. حسن کار در استعمال این ابزار در آنجاست که شاعر دریافتی روشن از تشبیه برای تاکید هرچه بیشتر از خود نشان می‌دهد تا شیرینی هدف در جذب ذوق خواننده متاثر گردد. در اینجاست که مرتبه تشبیه یك درجه از صورت مطلق آن فراتر می‌رود و آن را از صورت عادی در خاصیت تاثیر و تلقین جدا ساخته و جلوه‌های ادبی‌اش را آشکار می‌کند، به عبارت دیگر در این نوع تشبیه در حقیقت برای تشبیه کننده هر دو طرف تشبیه شناخته شده و درك گردیده است زیرا در صورت اولیه یعنی تشبیه ساده آن چیز ناشناخته که انسان نمی‌تواند

ماهیت آن را درک کند به یک چیز شناخته‌تر و آشناتر تشبیه می‌شود ولی در تشبیه منفی گوینده با آگاهی کامل از هر طرف (مشبه و مشبه‌به) با استواری و روشنی بیان می‌نماید که مشبه مانند مشبه‌به نیست.

همیشه تا نبود نسترن چون سیسنبر
چنانکه تا نبود شنبلید چون شمشاد[7]

و یا

تا نباشد چو ارغوان نسرین
تا نباشد چو نسترین شمشاد[8]

و یا

تا نباشد چو گل سیب گل آذرگون
تا نباشد چو گل نار گل نیلوفر[9]

در تمام این مثالها طرفین تشبیه شناخته هستند و شاعر آنها را بصورت حاضر و عیان پیش رو داشته و با جادوی خیال و اندیشه لوازم توصیف خود را ادراک نموده است، بر این اساس، شاعر در پهن‌دشت خاطر تاثیری قوی و اطمینان‌بخش نهاده است.

همیشه تا نبود هیچ کفر چون توحید
همیشه تا نبود هیچ شعر چون قرآن[10]

و

تا چو کردار ستوده نبود سیرت زشت
تا چو پا در شن نیکو نبود بادافراه[11]

در پایان این گفتار به کلامی از کتاب ارزشمند بیان در شعر فارسی بسنده و بدون هیچ توضیحی آن را بازنویسی می‌کنم:

«درک لذت از تشبیه به غریزهٔ انسانی بستگی دارد، زیرا انسان از کشف هرگونه راز بین اشیاء و امور لذّت می‌برد. کشف راز هنرمندی اغلب برای تاثیر بخشیدن بیشتر از نیازگاه هنرمند سرچشمه می‌گیرد و شنونده را نیز در حد گوینده غرق لذت می‌کند.[12]»

۱ـ بیان در شعر فارسی، ثروتیان، بهروز، انتشارات برگ، سال ۱۳۶۹، ص ۲۳

۲ـ معانی و بیان، بانو همائی، ماهدخت، نشر هما، ۱۳۷۰، ص ۱۳۸

۳ـ بیان در شعر فارسی، همان، ص ۴۰

۴ـ دیوان حکیم فرخی سیستانی، دبیر سیاقی، محمد، انتشارات زوار، سال ۱۳۶۳، ص ۱۶ بیت ۳۲۲

۵ـ دکتر خانلری در شعر «عقاب» به مطلع:

گشت غمناک، دل و جان عقاب
چو از او دور شد ایام شباب

می‌گوید:

آشیان داشت در آن دامن دشت
زاغکی زشت و بد اندم و پلشت
سالها زیست افزون ز شمار
شکم آکنده ز گند و مردار
بر سر شاخ ورا دید عقاب
زآسمان سوی زمین شد به شتاب [...]
گرچه از عمر دل سیری نیست
مرگ می‌آید و تدبیری نیست
من و این شهپر و این شوکت و جاه
عمرم از چیست بدین حد کوتاه
تو و این قامت و بال ناساز
به چه فن یافته‌ای عمر دراز؟ [...]

۶ـ دیوان حکیم فرخی، همان، ص ۷۴ بیت ۱۴۳۵

۷ـ دیوان، همان، ص ۳۵ بیت ۳۲۲

۸ـ دیوان، // //بیت ۶۹۹

۹ـ دیوان، // ص ۱۰۷ بیت ۲۰۶۰

۱۰ـ دیوان، // ص ۲۸۶ بیت ۵۷۰۸

۱۱ـ دیوان، // ص ۳۴۹ بیت ۷۰۲۵

۱۲ـ بیان در شعر فارسی همان ص ۳۷

# در مجرای روزمرّگی


○ ویلیام وردزورث (۱۷۷۰ـ۱۸۵۰)
● مصطفی خلیلی‌فر (بشیر)


## در مجرایِ زمان

خوابی سبک
جرأتِ مرا تضمین کرد
[از آن پس]
بیمِ آدمی نداشتم
او به چیزی می‌مانست
که نمی‌توانست
گذشتِ روزگاران را
احساس کند
اینک
نه حرکتی‌ست او را
نه قدرتی
نه می‌شنود
نه می‌بیند
محصور شده است
با صخره‌ها و
سنگها و
درختان
در مجرایِ
روزمرّگیِ
زمین و
[زمان].



## چشم‌انداز

□

زمین را کدام زیبایی، بالاتر از این
تاباز نماید
آنکه بی هیچ احساسی
از کنارِ چشم‌اندازی، چنین باشکوه
بگذرد
روحی‌ست کدر
اکنون این شهر
تنپوشی از سکوت
سادگی
و زیباییِ صبح را می‌طلبد
کشتی‌ها، برجها، کلیساهای بزرگ، تماشاخانه‌ها
و معابد
که همگیِ شان
بر سطحِ این زمین فراخ
مقابلِ آسمان
متبسم و درخشان
در هوایی لطیف
لمیده‌اند.
خورشید
هرگز چنین زیبایی شگرفی را
آنهم در نخستین تلألؤش
بر جانِ درّه، صخره، یا تپّه
نیفشانده است
من هرگز تاکنون
آرامشی چنین عمیق را
ندیده و
احساس نکرده‌ام
رودخانه
به سمتِ آرزویِ شیرینِ خودش
می‌خرامد
آه... خدای من
چه خانه‌ها که خفته به نظر می‌رسند
و هنوز
همهٔ آن قلبهای نیرومند
درخواب و استراحتند.



● گردشی در «جزیرهٔ سرگردانی»

# شور عاطفی مادرانه در ساده‌انگاری تاریخ و داستان

● از: محمد علی علومی



**گردشی در «جزیرهٔ سرگردانی» خانم سیمین دانشور**

جزیرهٔ سرگردانی، آخرین اثر خانم سیمین دانشور، آراء گوناگون و مختلفی را در مجامع و مجّلات ادبی میهن برانگیخت. در پاره‌ای از این آراء نقدها و نظریات مکتوب آمده است که: «... هستی، هست نمی‌شود... با این همه دستتان درد نکند مادر من که نشسته‌اید و نوشته‌اید و نوشته‌اید (!)... پیروزی پاورقی بر رمان... در یک کلام: اثری است بد (!) و...»

و در پاره‌ای دیگر از آراء مکتوب، صاحب نظران، جزیرهٔ سرگردانی را ـ برخلاف آن همه نظرات تلخ و تند، اثری استعاری دانسته‌اند با انبوه نمادها، عناصر، اشخاص و ماجراهایی که راه به سایه روشنای رازانگیز و غریب جهان اساطیر دارند.

«ناچار باید همین جا درنگ آورد و به سوی مبانی اسطوره‌ای و کهن الگوهای نمادینی رفت که در ژرفای جزیره... به هم تنیده شده‌اند...»

مسعود طوفان ـ کشف تاریکی

امّا، به راستی، بیان واقع چیست و این آشفتگی نظّریات منتقدان دوست و مخالف خانم دانشور و این همه «سرگردانی» نظریه پردازان ادبی بی‌مایه و یا بامایهٔ ادب شناسی در باب این اثر زیبا به چه سبب است؟

باری، پیش از هر چیز، به ناگزیر، طرح فشردهٔ این اثر را خواهیم آورد: «هستی»، دختری جوان که زندگانیش محور اصلی جزیرهٔ سرگردانی است ـ و گویا، هستی در ذهن و روح و عواطف خویش، انعکاسی نه چندان نزدیک و نه چندان دور، از دوران جوانی خانم دانشور نیز هست ـ با مادربزرگی تحصیلکرده و آگاه به مسائل اجتماعی و برادر کوچکتر خود که دانشجوی سال آخر علوم سیاسی است، می‌زید. هستی کارشناس هنری اداره‌ای در وزارت فرهنگ و هنر است. پدر هستی، به زعم مادربزرگ در دفاع از دکتر محمد مصدق، توسط سربازان شاه در تظاهرات خیابانی شهید شده است. مادر هستی «عشرت» پس از درگذشت شوهر اولش، به عقد ازدواج یکی از دلاّلان و کار چاق کنهای بس ثروتمند و گنجور دربار، یعنی آقای «گنجور» درآمده است و او با آمریکائیهای مستشار، روابط نزدیک و صمیمانه دارد.

عشرت اینک، با شوهر گنجور و درباری خود و در میان مستشاران آمریکایی و کار چاق‌کنهای ایرانی آنها، زندگی عیاشانه و هرزه‌ای را می گذراند.

هستی، شاگرد دکتر سیمین دانشور است و با او روابط دوستانهٔ نزدیک دارد و در ضمن از خلیل ملکی بسیار مباحث سیاسی و اجتماعی آموخته و خود، دو ماه زندانی سیاسی بوده است. هستی از دل و جان علاقه‌مند به جوانی چپ گراست به نام «مراد پاکدل» که با او در دانشگاه آشنا شده است. در آغاز جزیرهٔ سرگردانی، هستی به خواهش مادرش به حمام سونا

می‌رود تا خانم فرّخی پیر و بس چاق او را ببیند و برای پسرش بپسندد و یا... باری، خانم فرّخی مادر «سلیم» است و او جوانی است تحصیلکردهٔ انگلستان و باورمند به آراء سیاسی، فرهنگی و اعتقادی جلال آل‌احمد. سلیم، اینك در حجرهٔ پدرش مشغول کار است و شغل پدر، اینك، تأمین دکمه‌های یونیفورمهای ارتش شاهنشاهی است. سلیم به خواستگاری هستی می‌آید. هستی در انتخاب مراد و سلیم برای زندگی مشترك و ازدواج سرگردان است و سرانجام همسر سلیم می‌شود.

سلیم با مراد، فرهاد، مرتضی و... فعّالیتهای حاد سیاسی بر علیه رژیم شاه دارد و... خانم سیمین دانشور، در گفتگو با ماهنامه‌ای ادبی، دیدگاه خود را تاریخ‌گرا می‌دانند و این چنین بینشی، بینش استاندال را به یاد می‌آورد که کار رمان نویسی را همچون نگاه داشتن آینه‌ای در گذرگاه تاریخ می‌داند.

خانم دکتر سیمین دانشور، با دیدگاه تاریخ‌گرای خود، در این کار آینه‌داری در گذرگاه تاریخ ایران، در دهه‌های آخر حکومت شاه، تا حدودی موفق بوده‌اند، لیك این را نیز نیك می‌دانیم که کار داستان نویس با مورّخ متفاوت است. امّا اینك از این بحث بگذریم تا بعد...

الف ـ از رمان، گذرگاه تاریخ، آینه‌ای در آن و دیدگاه تاریخ‌گرا گفتیم و «نینا» به یادم آمد. این اثر انقلابی اواخر روزگار تزار که شگفتا، در بسیاری جهات، به ویژه درنحوهٔ نمایش اشخاص، گفتارها و گاه حتی پیشبرد حوادث، شباهات بسیار با جزیرهٔ سرگردانی دارد و یا بالعکس! به همین سبب، برای اثبات ادعایم، گاه و بی‌گاه، به جا و بی‌جا، نمونه‌هایی از «نینا» و مقایسه آن با جزیرهٔ سرگردانی، خواهیم آورد. باری، به هر جهت جزیرهٔ سرگردانی در بافت و ساختمان اثر و در نمایش اشخاص داستان بسیار شبیه و نزدیك به آثار نویسندگان پیرو رئالیسم سوسیالیستی است بی‌آن که جزیرهٔ سرگردانی مبلّغ همان باورها باشد.

رئالیسم سوسیالیستی به ویژه در روسیهٔ اواخر روزگار تزارها و بعد در دوران لنین تب و تابی پر شوق و شور داشت و گاه این شیوهٔ نگارش، بسیار هنرمندانه نیز بود، گر چه این شیوهٔ نوشتن و سپس به خصوص در روزگار استالین، به ناچار، نمایشی و فرمایشی، تکراری، کسالت‌آور و بی‌مایه شد. در چنین شیوهٔ نگارش، آنچنان که همگان می‌دانند، در سویی کارگر و یار و یاور او، روشنفکر آگاه و انقلابی قرار دارند که به اندیشه‌های علمی مجهزند و سعی دارند که در جریان به راه اندازی و برپایی مبارزات سیاسی با رژیم ستمگر سرمایه‌داری، بر ذهن و عمل تودهٔ ناآگاه تأثیر مثبت انقلابی برجای بنهند و در سوی دیگر، کارخانه‌داران، پلیس و جاسوسان رژیم سرمایه‌داری قرار دارند؛ جاسوسانی که زشت سیرت و بد هیبت‌اند...

در نینا آمده است:

«جغجغه در میان تمام کارگران مشهور بود. کارش فقط این بود که میان کارگران می‌گشت و حرفهای انقلابی می‌زد. کافی بود که کسی به یکی از گفته‌هایش «بله» بگوید. آنوقت به کارخانه‌دار یا ادارهٔ پلیس معرفیش می‌کرد. آدمی بود لاغر با چهره‌ای چروکیده و قدی کوتاه. وقتی خیرجین نزدیکتر شد با لحن زنانه‌ای فریاد زد ـ دست نگه دارید.

دوان دوان... آمد. ایوان... تعارف کرد. جغجغه محیلانه به او نگاه کرد و گفت ـ آی وانجکا، شما برای عرق خوردن به اینجا نیامده‌اید. حرف می‌زدید. هیچ کدام شباهتی به آدمهای مست ندارید...»

بانوی ادب ایران، خانم دکتر سیمین دانشور نیز این شیوهٔ نگاه و نگارش را بسیار به کار برده‌اند. آنچنان که ساواکی جزیرهٔ سرگردانی نیز، بد هیبت است و همچون خیرجین تزار، جغجغهٔ نینا، پرحرف و فضول است. در جزیرهٔ سرگردانی آمده است:

«عجمی، مستخدم گروه، تو می‌آید... در گوش سیمین پچ پچ می‌کند، سیمین می‌گوید: بگو بیاید، اما استادمانی که آمدند باید بروند. مرد میانسال چاقی با کلهٔ تراشیده و بلوز قرمز قرمز تو می‌آید و می‌نشیند. مرد قرمزپوش می‌گوید: خانم دانشور دو سؤال داشتم.

سیمین می‌پرسد: دانشجوی رشتهٔ ما که نیستید؟ هستید؟

قرمزپوش می‌گوید: نه

ـ دانشجوی چه رشته‌ای هستید؟

ـ حقوق سیاسی

ـ می‌توانم کارت دانشجوییتان را ببینم؟

ـ همراهم نیست.

ـ پس چه طور وارد دانشگاه شدید؟ بدون کارت کسی را راه نمی‌دهند.

ـ خوب، آمدیم دیگر.

سیمین می‌گوید: شما چاق‌تر از آن هستید که از لای نرده‌ها تو آمده باشید، بال هم که ندارید تا از بالای نرده‌ها پریده باشید پایین.

ـ مقصود؟

ـ خودتان بهتر می‌دانید.

مرد قرمزپوش به بازویش می‌زند و می‌گوید: این تن بمیرد، من ساواکی نیستم... مرد قرمزپوش طعنه می‌زند: فطرت شما این طور اقتضا می‌کند که به خانواده‌های زندانیان سیاسی کمك مالی بکنید... و از آنها حمایت کنید. بروید زندان اوین ملاقاتشان و به آنها دل بدهید؟

سیمین می‌گوید... این که جرم نیست... به علاوه همهٔ اینها به شما چه مربوط است؟ شما که گفتید ساواکی نیستید...»

در شیوهٔ رئالیسم انقلابی، نگاه به فقر و ثروت، اغلب اوقات در همان سطح لوسترهای رنگارنگ و جواهرات نایاب و رقصها و می‌خواریها و غیره، می‌لغزد و می‌گذرد... حال آن که نگاه به توابع و آثار فقر و غنا در احساس، بینش و کنش فقیر و ثروتمند، نگاهی بس عمیق و وسیع را می‌طلبد. نگاه به روح و روان انسان را می‌خواهد. چه بسیارند ثروتمندانی که کاخهایشان خوشبخت نمی‌داردشان و کم نیستند فقیرانی که در شرایط مشابه هم طبقه‌ایهای خود، در رذالتها و پستی‌ها و فساد از تزار و عوامل آن و... در می‌گذرند! در نینا، تصویری از مجلس رقص اعیان باکو آمده است:

«مدتی بعد نوازنده‌ها آمدند. دو سه مرد، تار و کمانچه و دایره به دست در صدر سالن ایستاده بودند... نوازنده‌ها نشستند. برایشان چای آوردند و روی میز پرنقش و نگاری گذاشتند. نوازنده‌ها پس از خوردن چای شروع به نواختن آهنگهای رقص کردند. مدتی کسی برای رقصیدن بلند نشد...

بعد مجلس گرم شد. دختران اشرافی... یك‌یك رقصیدند. وقتی می‌رقصیدند جواهرات رنگارنگشان زیر نور لوسترهای تالار برق می‌زد. صدای جرینگ جرینگ آن جواهرات این احساس را در ورا برمی‌انگیخت که گویا در عالمی دیگر، عالمی بیگانه با جهان خودش است. او تضاد عمیق میان تاول دستهای انسانهای آن عالم با زیورآلات انگشتان آدمهای این جهان را به خوبی می‌دید...»

چنین بینش احساسی در جزیرهٔ سرگردانی نیز مشهود است. نه! مقصود نفی احساسات انسانی نیست، منظورمان این است که به فقر و غنا نگریستن ژرفایی فراتر از این نوع نگریستن (و گریستن!) را می‌خواهد.

در جزیرهٔ سرگردانی آمده است:

«... پرویز لیدی را رها کرده بود و بچه‌ها ظرفهای خالی را به دستش می‌دادند و او با گیوه توش، شلنگی وسط سفره می‌انداخت و از خوردنیهای سفره پرشان می‌کرد... به توصیهٔ مامان عشی به سراغ شیرینیهای خانگی خانم حکیمی رفتند. باقلوا ـ لوز نارگیل ـ لوز بادام ـ توت ـ سوهان عسل ـ برشتوك ـ نان پنجره‌ای و... حاجی فیروز به راهنمایی تقی‌خان با دایرهٔ زنگیش به تالار جنبی آمد، با لباس قرمز و کلاه شیپوری: ارباب خودم سلام علیکم... و هستی ندانست چرا مستر کراسلی را به جای احمد گنجور گرفت... از تالار جنبی به کنار او آمد و به دایرهٔ زنگی کوبید و بعد دست زیر چانهٔ مستر کراسلی گذاشت و خواند: ارباب خودم سرت را بالا کن... ارباب خودم چرا نمی‌خندی؟ مستر کراسلی حاجی فیروز را هل داد... و داد زد: برو به جهنم کاکا سیاه از تو متنفرم، بوگندو.

... هستی به مستر کراسلی می‌گفت که حاجیْ فیروز سیاه نیست، صورتش را با دوده سیاه کرده و تازه اگرهم... هستی احساس می‌کرد که صدایش می‌لرزد... هستی برگشت و حاجی فیروز را نگاه کرد، دو شیار سفید اشك در صورتش جاری بود...»

در این چنین شیوهٔ نگاه و نگارش، اشخاص مثبت داستان، به دریافتی روشن از همهٔ جهان و به ویژه زندگی انسان رسیده‌اند، برای هر معضلی، راهی دارند و همان بینش را صادقانه دنبال می‌کنند و بیان می‌دارند.

در نینا می‌خوانیم:

«... محمد علی با غرور به صورت اژدر خیره شد. اخمهای اژدر تو هم رفت... گفت ـ با کمین کردن در گوشهٔ خیابان و ترور پلیس که نمی‌شود انقلاب کرد. ما باید کارخانه‌دارانی را که اسلحه و پول پلیس را تأمین می‌کنند نابود کنیم... محمدعلی پس از اندکی سکوت جواب داد: زور ما به آنها نمی‌رسد ولی با ادامهٔ همین شیوه، دیگران حساب کار خودشان را می‌کنند...»

شگفتا که ادامهٔ بحث محمد علی و اژدر عهد تزاریسم را با چند دهه فاصلهٔ زمانی، آن هم در جامعه‌ای متفاوت با باکوی آن روزگار را می‌توان در

جزیرهٔ سرگردانی، در بحث سلیم و فرهاد، دنبال کرد، آنچنان که انگار، سلیم همان اژدر است و فرهاد، همان محمد علی نینا:

«... سلیم: من هم به مبارزهٔ مسلحانه اعتقاد ندارم. مبارزهٔ مسلحانه امکان دموکراسی را از بین می‌برد، تا وقتی مخفی است... و مبارزهٔ مسلحانه ناگزیر مخفی است.

فرهاد: ببین سلیم جان، دیگر حزب بازی فایده ندارد. چه قدر به کارگران و دهقانها بگوییم بدبختند؟ مگر خودشان نمی‌دانند؟»

در چنین شیوهٔ نگاه به جهان و طرز نوشتن، تحولات عمیق و اساسی در احساس، اندیشه، منش و کنش اشخاص داستان، چندان و شاید اصلاً هیچ راه و جایی ندارد. گویی با آدمهایی روبروییم که فارغ از رنجها، احساسات متضاد، درگیریهای روح و جان، هراسها و... در مایهٔ چپ و یا راست کوك شده‌اند، می‌آیند و می‌روند و می‌گویند و کردار دارند و همهٔ آن نیز در همان مایه‌ای است که در ابتدای رمان، نویسنده جایگاه و نقششان را تعیین کرده است.

به عبارتی مخاطب این گونه داستانها با کشاکشهای درون اشخاص داستان، با خلوت خاصّ گاه روشن و گاه تاریك دنیای روح آن اشخاص داستان، با همهٔ پست و فراز و نیك و بدی که روح و روان انسانی دارد: سخت بیگانه است.

مولانا در باب کشاکشهای روح و روان انسان، تعبیر و تصویری هول آور دارد که می‌فرماید:

این سوکشان سوی خوشان، وان سوکشان باناخوشان

یا بگذرد یا بشکند، کشتی در این گردابها

اغلب اشخاص آثار انقلابی، در آغاز و پایان، نیك یا بد، همانهایی‌اند که پیشتر نیز بوده‌اند. اژدر نینا تا آخر انقلابی است و دریغا که سلیم و فرهاد و مراد، حداقل در این بخش اوّل جزیرهٔ سرگردانی، بی‌هیچ کشاکشی در روح و روان، در پایان نیز همچنان‌اند که در آغاز معرفی شده‌اند. و ما ـ مخاطبان خانم دانشور ـ نه با اشخاصی به نام سلیم و مراد، که با «تیپهای» اعتقادی و سیاسی مواجه‌ایم؛ لیکن این را ناگفته نگذاریم که در باب شخصیّت پردازی، آراء صاحب نظران بس متفاوت است.

«ای.ام.فورستر» در وجوه رمان در باب شخصیّت داستان می‌نویسد: «می‌توان اشخاص داستان را به «ساده = سطحی» و «جامع=کامل عیار» تقسیم کرد. اشخاص سادهٔ داستانی را... گاه نمونهٔ نوعی (تیپ) نیز می‌گویند. **اینها در اشکال ناب خود بر گرد یك فکر یا کیفیت واحد ساخته می‌شوند... اشخاص سادهٔ داستانی را می‌توان در یك جمله بیان کرد...** یکی از مزایای اشخاص سادهٔ داستانی این است که هر گاه ظاهر شوند، به سهولت باز شناخته می‌شوند. برای نویسنده موهبتی است که بتواند ضربه را یك مرتبه و با تمام نیرو وارد کند و برای این منظور اشخاص ساده به حال وی به نهایت سودمندند، چون هیچگاه نیاز به معرفی مجدد ندارند، هرگز نمی‌گریزند، نیازی نیست به این که آدم همیشه مراقب بسط و گسترششان باشد و خود، اتمسفر خود را فراهم می‌کنند، قرصهای روشن از پیش ساخته‌ای هستند که چون «ژتون» بازی در خلاً یا بین ستارگان به این سو و آن سو رانده می‌شوند... مزیت دیگرشان این است که خواننده بعدها ایشان را به سهولت به یاد می‌آورد و اینها به این علت به همان حال در ذهن او می‌مانند که بر اثر شرایط و اوضاع دگرگون نشده، بلکه از خلال شرایط و اوضاع حرکت کرده‌اند و همین، خود در مرور گذشته‌ها کیفیت آرام بخشی به ایشان می‌دهد و ایشان را آنگاه که کتابی که پدیدشان آورده به تباهی و پوسیدگی گرائیده است، حفظ و حراست می‌کند...

(شخصیت جامع = کامل عیار) نیز در پی منظور و منافع خویش است، با این حال نمی‌توان او را در یك عبارت تلخیص کرد و ما او را در پیوند با صحنه‌های بزرگی که از میانشان گذشته و در خلالشان تغییر یافته است و به یاد می‌آوریم، به عبارت دیگر ما او را به این علت که بزرگ و کوچك می‌شود و چون هر آدمی جنبه‌ها و جوانبی دارد به سهولت به یاد نمی‌آوریم...»

با این طرز تلقی فورستر از شخصیت پردازی، سلیم و مراد و عشرت و گنجور و... سایر اشخاص اصلی و فرعی جزیرهٔ سرگردانی، شخصیّتهای ساده (سطحی) و یا نمونهٔ نوعی (تیپ) هستند؛ تنها هستی است که شخصیّتی نسبتاً پیچیده دارد، اما همچنان که گفتیم، نسبتاً از حد شخصیتهای ساده و نمونهٔ نوعی (تیپ) در می‌گذرد...با این همه «آرنولد بنت» معتقد است که «... سؤال: آیا رمان‌نویس می‌خواهد شخصیتهایش در ذهن خواننده باقی بمانند؟... شخصیتهای دیکنس در ذهن آدم باقی می‌مانند. شخصیتهای او شاید بیش از حد قراردادی باشند و بیش از حد ساده شده ولی در ذهن باقی می‌مانند هیچ رمان‌نویسی هرگز نمی‌تواند مدام به خلق شخصیتهایی بپردازد که صددرصد تازه باشند و صددرصد نو. بالزاك بارها و بارها از قالب قراردادی یگانه‌ای استفاده می‌کرد... تازه جوجه منتقدان، هنگامی که قراردادهای لازم را بررسی می‌کنند، می‌گویند نشانی از شخصیت‌پردازی در میان نیست. مسألهٔ اصلی این است که در خواننده تأثیری بگذاری ـ بهترین تأثیر اگر بتوانی، و حقیقی‌ترین تأثیر اگر بتوانی: اما اگر نشد، تأثیری از هر دست که میسر است...»

و امّا اشخاص قراردادی: همهٔ ما، کمابیش، آثار و رمانهای دیکنس را خوانده‌ایم و با اشخاص داستانهای او، یعنی: کودکان ولگرد و معصوم، دزدهای خبیث، دخترهای مهربان، لیکن محکوم به ولگردی و دزدی و... آشناییم. سؤال: چرا اشخاص قراردادی دیکنس، بنا به قول آرنولد بنت، در ذهن آدم باقی می‌مانند؟

و چرا اشخاص قراردادی جزیرهٔ سرگردانی، مراد و سلیم و... در ذهن باقی نمی‌مانند؟

اشخاص قراردادی رمانهای دیکنس، به سبب اعمال، گفتار، اندیشه‌هایی واقعی، زنده، ملموس و محسوس که دارند، واقع نما و تاثیرگذارند. به قول دوستی، هنوز «اولیورتویست» معصوم، ساده و پاکدل امّا اسیر تباهکاری تباهکاران را می‌توان در هر گوشه و کنار هر شهری یافت. منظور و مقصود این است که اشخاص قراردادی آثار دیکنس، در زمان همچنان رفتاری دارند که از شخصیّت و تربیت اجتماعی و خانوادگی و طرز فکر و شیوهٔ زندگی آن اقشار و طبقات، در لندن و انگلستان آن زمان انتظار می‌رود. در آثار دیکنس هر عمل فردی و یا جمعی، عکس‌العملی مناسب و متناسب در پی دارد. اشخاص قراردادی دیکنس گاهی قراردادی عمل نمی‌کنند و به هر حال، کشاکشهایی در درون دارند که چارلز دیکنس با مهارت و توانایی، آن کشاکشهای نهانی را به نمایش می‌نهد. حوادث داستان با واقع نمایی، عواطف مخاطب را برمی‌انگیزند.

طرح و توطئه، گره افکنی و گره گشایی دیکنس، جاذبه و کشش ایجاد می‌کند. فضاسازیها، کامل، زیبا و مناسب با حوادث و روال داستان هستند و...

لیکن سلیم و مراد و فرهاد و دیگران، در جزیرهٔ سرگردانی، علیرغم آن همه گفتگوها و بحثهای تئوریك و سیاسی و آن همه اعمال: در زاغه‌ها، به قصد برپایی شورش، اسکان گرفتن و در ماشین آمریکائیها بمب گذاشتن و ساواکی کشتن و... عاشق شدن و زن گرفتن و همسر گزینی و... واقعی جلوه نمی‌کنند و به همین سبب، تأثیرگذار نیز نیستند. با این همه، جای هیچ عیب و ایرادی نیست که نویسنده‌ای، جهان ـ طبیعت، انسان و اعمال نیك و بد او را ـ همچنان نویسنده‌ای دیگر ببیند و بازگویش نماید. آنچنان که مارکز در صد سال تنهایی، البته در سطح و نه در ژرف نگری اعماق روان انسان و جهان، به نمایش غرایب جهان و انسان اساطیر هند و ایران و عرب هزار و یك شب نزدیك می‌شود. رمدیوس خوشگله که با ملافه‌ها به آسمان می‌رود پریهای پرّان شهرزاد را به یاد می‌آورد... اما اینها اساطیر هستند و به روح مکاشفه و شهود نزدیك‌اند. لیکن آنگاه که در اثر خویش، تاریخ نسلی و سرزمینی را می‌نگاریم، به گمانم تفاوتهای زمان و مکان و شرایط اقتصادی ـ اجتماعی و سیاسی و فرهنگی و حتی به باور عدّه‌ای، اقلیمی را که در پرداخت بینشها و اعمال، تأثیری اساسی دارند، نمی‌توانیم و نمی‌باید که از دیده دور بداریم. با این همه، این همه شباهتهای اساسی. نینای ثابت رحمان اواخر عهد تزار و جزیره سرگردانی بانوی ادب ما، که چندین دهه بعد، در زمان و مکانی دیگر گونه با باکوی آن عهد به نگارش درآمده است، شگفتی‌آور است.

***

بسیاری از حوادث و وقایع سیاسی که سلیم فرّخی مسلمان و فرهاد و مراد پاکدل کمونیست و مرتضی و آقاشیخ سعید به راه می‌اندازند، واقعی و حتی واقع نما نیز نیستند. مثلاً: فرهاد با همهٔ اختلافات اساسی سیاسی که با سلیم دارد، مخفیانه‌ترین جریانات حادّ سیاسی خود را، بی آن که لزومی داشته باشد، به سلیم می‌گوید

«... ـ من و فیروز یك بمب ساعتی تو ماشین هیتی کار گذاشته بودیم...

صدای سلیم ـ این هیتی مستشار نظامی است؟

ـ نه مستشار فرهنگی است...» صفحه ۱۶۲

و بعد، همهٔ آن جماعت از مسلمان و کمونیست، در زاغه‌ها، قصد ایجاد شورش دارند و با هم مشارکت

دارند و در این میان به نظر می‌آید که حتی حاجی معصوم، آدمی مخنث که زمانی نوکر (و یا کلفت) سیمین دانشور رمان بوده و کار خرید و فروش تریاك هم می‌کرده است؛ در جریان بعضی از اسرار سیاسی گروه آقاشیخ سعید و مراد پاکدل و دیگران قرار دارد و شگفتا! سلیم مسلمان، اسرار سازمانی کمونیستها را می‌داند و هستی، گاه و بی گاه، اتفاقاً در جاهایی واقع می‌شود که به راحتی، در جریان محرمانه‌ترین و هراس برانگیزترین مسائل سیاسی نیروهای چریك حزبی مخالف شاه قرار می‌گیرد. «...مرتضی می‌گفت خانه هم پیدا کرده ـ طبقهٔ سوم... و هستی که مثل همیشه در ناهارخوری گوش ایستاده بود، شنیده بود که تیم آنها بکتاش و مرتضی و فرزانه است و سجل جعلی هر سه شان هم درست شده...» پیشترها نیز، هستی در دستشویی خانهٔ خانم فرخی، در جریان مسائل حاد سیاسی فرهاد و سلیم قرار گرفته بود.»

و از یاد نبریم روزگار سیاه شاهنشاهی را، روزگاری که همه، حتی به گداهای ولگرد خیابان نیز مشکوك بودند که مبادا این ولگردی پوشش ساختگی عناصر ساواك تعلیم دیدهٔ سیا و موساد و اینتلیجنت سرویس باشد و روزگاری بود که برای سیاسیون جان برکف پرشور، یك اشتباه آخرین اشتباه محسوب می‌شد و آنگاه... در جزیرهٔ سرگردانی، حیرتا!

گذشته از این گونه مسائل، اغلب اشخاص اصلی و فرعی جزیرهٔ سرگردانی واقعی نیستند؛ واقعی رفتار نمی‌کنند و هم بدین سبب، تأثیری به سزا بر مخاطب... بر جای نمی‌نهند. مثلاً:

«مستر کراسلی» آمریکایی مشکوك، که علی‌الظاهر مستشار فرهنگی است؛ به راحتی و سادگی راز مأموریت سیاسی خود را در مجلس رقص و هنگام رقص با هستی به او باز می‌گوید

«...ـ جزیره ایست که دورش را دریاچهٔ نمك احاطه کرده است. در جزیره به کلی به دام می‌افتی...

هستی را دور خود چرخاند و گفت: می‌خواهم به اف.بی.آی. عذر می‌خواهم به ساواك پیشنهاد بکنم زندانیان سیاسی را که مقر نمی‌آیند، ببرد آنجا رها بکند.»

همچنین غیر واقعی و باور نکردنی است که عشرت، مادر هستی، «عشی» همسر گنجور که در تداوم عیّاشی‌هایش، حتی شوهر فاسد خویش را به گریه وامی‌دارد، در جان و روح خویش، اساساً دگرگون شود.

«... موری و عشرت عین بازیگران سینمای آمریکا همدیگر را در آغوش گرفتند و بوسیدند و هنوز مامان عشی سیگار بر لب نگذاشته، احمد گنجور با موری دست به یقه شد. یك سیلی، دو تا لگد. موری داد زد: سریك لگوری؟ احمد روی زمین نشست و های های گریه کرد...»

و آن وقت چنین زنی، ناگاه به گونه‌ای مکانیکی طیبه و طاهره می‌شود و به مادرشوهر سابقش، پیرزنی نمازخوان پناه می‌برد

«... به اشارهٔ هستی چادر نمازش را سرش انداخت. دکتر بهاری چمدانها را آورد. سوار شدند و تا خانهٔ تورانجان برسند، حالیش کردند که چه اسراری را برای مادربزرگ فاش کرده‌اند و چه اسراری را فاش نکرده‌اند.

هستی کلید انداخت و در را باز کرد. تورانجان دست در گردن عروس سابقش انداخت. بوسیدش و گفت ـ خانمی خوش آمدی...

عشرت دست تورانجان را بوسید و گفت ـ آبجی به شما پناه آوردم تا مرا هم مثل هستی آدم بکنید»

و بعد در دیدار با خانم فرخی، همچون عارفی قلندر و از شرّ هر دو جهان وارسته بگوید ـ لخت آمده‌ایم، لخت هم می‌رویم. نه متر کفن با خود می‌بریم که آن هم می‌پوسد!

لیکن آدمی می‌تواند تغییر کند، حتی در آنی، ابراهیم ادهم، نخست شاه بود و سپس ابراهیم ادهم شد. در شرح حال عرفا آمده که حتی راهزنی زشتکار با شنیدن تلاوت قرآن کریم، در نیمه شبی ناگاه دیگرگون گشت و عارفی شد. آنچنان در نیکی شعله‌ور که... اما در رمان، اساس کار با تذکره نویسی تفاوت دارد.

اگر چه، عشرت و مادربزرگ از واقعی‌ترین و باورشدنی‌ترین و زنده‌ترین اشخاص این اثرند، لیکن از مادربزرگ نیز، بعید است که با آن همه نفرت از عشرت، او را به راحتی و بعد آنچنان صمیمانه بپذیرد. از یاد نبریم که مادربزرگ زمانی دربارهٔ عشرت به هستی چنین گفته بود: «ـ کینه‌ام را فراموش کنم؟ آن سلیطه هنوز سر سال پدر شهیدت نشده بود که رفت زن گنجعلی گاراژدار شد....»

شخصیّت مراد پاکدل نیز باورپذیر و واقعی جلوه نمی‌کند؛ چریکی جوان که زمانی ـ به شوخی و یا جدّی ـ می‌خواسته به دخترهای دانشکدهٔ حقوق حمله ببرد!

«... آن روز که برف می‌آمد، دانشجویان پسر دانشکدهٔ حقوق با گلوله‌های برفی به دخترهای دانشکده هنرهای زیبا حمله کردند... هستی... پایش لغزید و به زمین افتاد... پسری دستش را گرفت و از زمین بلندش کرد... پسر گفت ـ مرا می‌گویند مراد پاکدل. هستی گفت ـ مرا هم می‌گویند هستی نوریان. پسر گفت: انتقام می‌گیریم. پسرهای دانشکده را جمع می‌کنیم و به دخترهای حقوق حمله می‌کنیم.»

آن شخص شاد و شوخ چه گذر و گذاری در روح و فکر داشته تا سرانجام توسط پلیس شاه تیر بخورد؟ رمان در این باب، چیزی به ما نمی‌گوید و به همین سبب است که مراد پاکدل را غیرواقعی می‌بینیم؛ امّا گاهی همین شخص کوك شده در مایهٔ چپ که پیوسته شعارهای انقلابی می‌دهد و رابین هودی وطنی است، ساکن در زاغه‌ها و شورشگر و... گاهی همین عیّار، ملموس، محسوس و واقعی است؛ آنجا که تیر خورده و مجروح از شرّ ساواك به خانهٔ هستی پناه می‌آورد و از خود ضعفهای بشری نشان می‌دهد و مخفی شده در کمد، خود را خیس می‌کند.

* * *

می‌گویند که زندگی واقعی هر کس، زندگی درونی اوست و این همه نمودهای گاه متناقض در رفتار و گفتار آدمی، برخاسته از آن کوه عظیم ولی نهانی روان انسان است.

اعمال اشخاص داستانهای داستایوسکی متناقض و غریب و شگفتی‌آورند اما همهٔ این کردارهای آن اشخاص واقعی و کاملاً ممکن می‌نمایند: منطقی در پس پشت آن اعمال اشخاص، در زوایا و خفایای روان اشخاص رمانهای داستایوسکی هست که کردارهایشان را ـ هر چند غریب ـ ممکن و واقعی جلوه گر می‌سازد.

در جزیرهٔ سرگردانی، بدان سبب که نویسنده، تقریباً هیچ گاه، حتی دریچه‌ای را به دنیای پرکشاکش روان هستی نمی‌گشاید، اعمال متناقض او، بی منطق و غیر واقعی می‌نمایند. دختری جوان که از خلیل ملکی و سیمین دانشور آموزشهای سیاسی و نحوهٔ جهان‌نگری دیده و خود از فعّالین جنبش دانشجویی زمان شاه و زندان رفته است. دختری که پدرش ـ شاید ـ از شهدای سالهای قبل از ۳۲ است... دختری که دلباختهٔ جوانی سیاسی و پرشور است، چنین رفتارهایی دارد: تقریباً به راحتی اجازه می‌دهد که مادرش او را در حمام سونا، در معرض تماشای خانم فرّخی بنهد تا شاید آن خانم چند اشکوبهٔ چاق، هستی را برای پسرش بپسندد. هستی تقریباً به راحتی با مستر کراسلی می‌رقصد. هستی تخم مرغهای عید را برای پذیرایی از مستشاران آمریکایی نقاشی می‌کند؛ هستی، بی هیچ تأسف و تأثری از ماجرای نفرت‌انگیز مادرش با موری، به راحتی می‌گذرد... هیچ چیز جهان پست و پلشت پیرامون هستی روح و او را آنچنان آزار نمی‌دهد که کاری کند. حتی کاری منفعلانه، همچون گریستن در تنهایی. جهان بر هستی می‌گذرد. این همه خوب است؛ اگر نحوهٔ داستان‌نویسی و نگاه به اشخاص و... از جانب بانوی ادب، به نحو و نوعی دیگرگونه، ژرف بینانه می‌بود و امّا نثر داستان: این نثر، آنگاه که از دید هستی و یا مادربزرگ به طبیعت می‌نگرد، گاه قطعات ادبی را به یاد می‌آورد:

«... آفتاب خودی نشان می‌داد و سرشاخه‌های خشك درختهای حیاط را به بازی گرفته بود و می‌بوسیدشان و مژده می‌داد که بهار در راه است. اما آدم حتی به مژدهٔ خورشید هم نمی‌توانست اعتماد کند...» و یا:

«... خورشید با سرشاخه‌های بید مجنون جلو حیاط که نه از شرمساری بلکه به عادت همیشگی سر به زیر داشتند، سلام و احوالپرسی کرد، انگار دیده بوسی هم کرد، بعد روی کاجها خستگی درکرد و برای ثواب به درختهای لخت سر کشید. صبح به‌خیر گفت. مژده شان داد که به زودی رخت سبز عیدشان را در برمی‌کنند و... درختها سر تکان دادند، انگار نق زدند: ما که حمام نرفته‌ایم. خورشید به خنده شکفت و گفت: غمتان کم، آسمان بغض می‌کند و بغضش که ترکید سر و تن شما را می‌شوید... درختها ناز کردند و گفتند: اما یك تگرگ که بزند لباسهایمان را پاره پوره می‌کند. خورشید قهقهه زد و ...»

نثر جزیره... گاه، تصاویری عینی را ـ سرد ـ نمایش می‌دهد:

«... پیت‌های حلبی روغن نباتی یا پیت نفتی پر از نخاله و سنگ و گل که روی هم چیده شده بود. شکافهای پیتها با کاهگل پر شده بود. روی بعضی گچ مالیده بودند. گچها جا به جا ریخته بود و سقفها با چوب، با تخته سه لایی، گاه با حلبی و گاه با چادر

برزنتی پاره، سرپناه ساکنان شهر حلب بود...»

این همه تفاوت نثر، شاید به سبب تفاوت مناظر و منظرگاههای اشخاص است که خوب؛ حرفی است درخور توجه و تعمق، لیکن از بانوی ادب، بعید می‌نماید که چنین سهل‌انگارانه، در ادامهٔ همان توصیفات، بنگارند:

«... گاه با چادر برزنتی، سرپناه ساکنان شهر حلب بود. اگر هستی نقش آنها را می کشید قلم مو هم خون می گریست...»

* * *

رؤیاهای آغاز و انجام جزیرهٔ سرگردانی، رؤیاهای هستی، زیبا و شکوهمندند. راه به دنیای اسطوره و استعاره دارند. همچنین است توصیف جزیرهٔ سرگردانی رها در جزیرهٔ نمك که مسترکراسلی بیانش می‌دارد...

اما این همه که گفتیم، همه، بیان نظرهای جسورانه دربارهٔ رویه‌های جزیره... بود، لیکن اثر، در باطن راه به معانی دیگری می برد.

آقای مسعود طوفان، دربارهٔ این معانی توضیحات اندیشمندانه‌ای را در مقاله‌ای تحت عنوان «کشف تاریکی»، مندرج در تکاپوی شمارهٔ هفت، نگاشته‌اند: هستی (حوا، مشیانه) در میان‌جهی‌های اهریمنی و جهان آشفتهٔ اهریمن خو و اهریمن نشان سرگردان است... شاید که عشق به فریادش رسد.

با نامهای جزیرهٔ سرگردانی، هستی، مراد پاکدل سلیم فرّخی، عشرت، گنجور و... آشکار است که اثر بانوی ادب ایران، در پس ظاهر، معانی نهانی را دنبال می کند. موبی دیك اثر هرمان ملویل نیز معانی نهانی را دنبال می کند. موبی دیك اثری است استعاری که در آن همهٔ اشخاص، اشیاء، و حتی حیوانها و اماکن جغرافیایی و... نه تنها فقط در نام و یا در تصاویری پراکنده و گاه به گاه، بلکه به سبب کار کرد درهم تنیده ای که در سراسر اثر دارند، در جایگاه درست خود قرار گرفته‌اند و نقش ویژه شان را به سامان می‌رسانند. اثر، تفکری را دنبال می کند و آن همانا تحمل داشتن، نیك بودن، آن هم بی‌هیچ امیدی به پاداش این جهانی است و شگفتا که آن کشتی که به هیولای سفید دریا برخورد می کند و خرد می‌شود؛ «سعادت» نام دارد...

آقای مسعود طوفان در یادداشتشان بر جزیره... پیشنهاد داشته‌اند که به نظرگاههای یونگ درباب تأثیر ناخودآگاه قومی بر آثار هنری، بیشتر توجه شود، اما پرسش این است که دامنهٔ این تأثیر را تا کجا و چه حد و حدودی باید جست؟ و آیا هر اثری را می توان از همین منظرگاه ناخودآگاه قومی بررسی کرد؟

داستانی کوتاه به یادم آمد که خلاصهٔ آن از این قرار است: «یك شب برادر کوچکتر به برادر بزرگتر - «اشرف» - می گوید که در رودخانهٔ نزدیك ماهی دیده است، آنها برای به خانه آوردن ماهی، از سرایدارخانه هراس دارند، باری می‌روند و ماهی را به خانه می آورند. سرای‌دار، تنگ آب را می شکند و ماهی بر خاك جان می سپارد.»

اگر از همان نظرگاه ناخودآگاه قومی یونگ به داستان بنگریم، همهٔ عوامل و عناصر فوق معانی اساطیری دارند. شب را می شود شب بی تعیّن قبل از آغاز آفرینش دانست. پس از آن بود که خداوند نور را آفرید و دید زیباست. برادر بزرگ «اشرف» نام دارد که همان انسان است که به سبب عقل و جستجوی زیبایی، اشرف مخلوقات است و برادر کوچکتر به عوالم کودکی نزدیکتر است و در کودك، خودآگاه و ناخودآگاه یا کاملاً درهم تنیده‌اند و یا چندان فاصله‌ای با هم ندارند و حضرت عیسی مسیح (ع) می‌فرماید که ملکوت خداوند را تنها کودکان درمی‌یابند و برادر کوچك است که نشان از ماهی رودخانه می‌دهد و ماهی و رود نمادهای زنانه و در ضمن نماد «آناهیتا» هستند و آناهیتا به معنای ضد پلشتی و آلودگی است و سرای‌دار پیر و خشمناك، نقشی ضد پاکی را دارد که شاید نماد اهریمن باشد که تلاش برادران را بیهوده می گذارد و می‌دانیم که در اساطیر ایران باستان، اهورامزدا از فره‌وهر انسانها و حیوانها و موجودات زمینی و مینوی در جنگ با اهریمن یاری خواست هر فره‌وهر که پذیرفت در قالب جسمانی به جهان آمد تا اهورا را یاری رساند و دوران آمیختگی پیش آمد و اهریمن آفریده‌های زیبا و نیك اهورا را با هجوم، آلود و تباهی را وارد ساخت و...

آری، می شود داستان کوتاه فوق را چنین تأویل کرد، لیکن آن داستان از آقای علی اشرف درویشیان است از مجموعهٔ «آبشوران» و به گمانم آقای درویشیان چندان عنایتی به اساطیر نداشته باشند و یا حداقل نخواهند که اساطیر را در داستانی واقع‌گرا وارد کنند.

باز برمی‌گردیم به پرسشمان که پس نقش ناخودآگاه قومی در آثار ادبی را تا چه حد و حدودی باید جست و یافت و نشان داد؟ و آیا، اساساً، مجازیم که به هر نحو و نوع تصاویر اشخاص و ماجراهای داستان را، باری به هر تدبیر، در چارچوب اساطیر جای دهیم؟ حتی آن گاه که اشخاص، عوامل و عناصر داستان مگر در تصاویری پراکنده، در چارچوب تعیین شده توسط ما نگنجند و راه خود را بروند.

با این همه، جزیرهٔ سرگردانی، اثر بانوی ادب ایران، خانم دکتر سیمین دانشور، اثری جالب و جذّاب است. جالب توجه است به سبب اشخاص داستان، یعنی آدمهایی مجذوب جاذبه‌های حقیقت جویی...

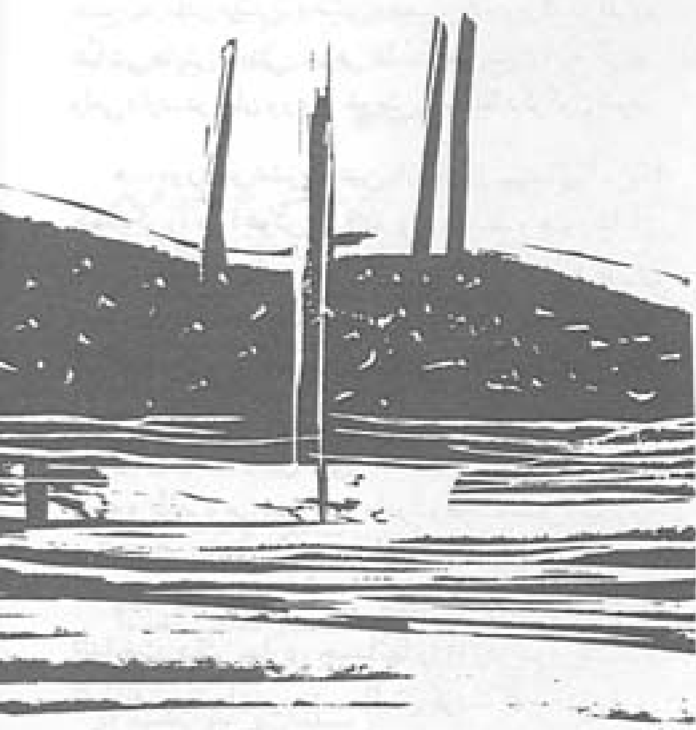
و جزیره... جذّاب است به سبب صمیمیت آدمهای اثر و شور عاطفی خالقشان؛ و این نیز گفتنی است که سحر سخن خانم سیمین دانشور، دلنشین و تأثیر گذار است و امّا، «سحر سخن» چیست؟ بگذریم تا بعد...

کلام آخر را هم بگوییم و بگذریم: جزیرهٔ سرگردانی، بسیار بالاتر از بیشتر این رمانهایی است که نویسندگانشان در روح و جان خویش آتش نگرفته، نسوخته‌اند. خام مانده، آثار دیگران را رونویسی می کنند مولانا می فرماید:

حاصل عمرم سه سخن بیش نیست
خام بدم، پخته شدم، سوختم

و بانوی ادب ما، سوخته جان و روان است که در سراسر جزیره... با عطوفتی عظیم مادرانه، آشتی انسانها را می‌طلبد: آشتی چریك با طنبور، آشتی مسلمان و انقلابی بی‌دین، آشتی...





و شاید سبب جذّاب بودن جزیره... همین صمیمی بودن خالق اثر است که خود امتیازی است بس بزرگ.

گفتگو با «سیداسماعیل ابطحی» سازندهٔ سه‌تار

# ارزش یک ساز را نوازندگانش تعیین می‌کنند

□ جلال الدین ملایری ـ مرضیهٔ پروهان

○ موسیقی ایران، از تنبور قدما تا سه تار امروزی (که در حقیقت چهار تار دارد) راهی به بلندای تاریخ هنر و فرهنگ خود پیموده است. آن گونه که متون کهن تاریخ و ادب پارسی گواهی می‌دهد، عمر این ساز به بیش از شش هزار سال می‌رسد.

از دیرباز، تنبور، در نزد ایرانیان، منزلتی خاص داشته است. مسعودی در مروج‌الذهب به آلات موسیقی که اهل خراسان به کار می‌بردند، اشاره می‌کند و می گوید: «یکی هفت تار داشت که آن را «زنگ» می‌گفتند و دیگری «تنبور» که اهالی طبرستان و ری تنبور را دوستتر داشتند و این آلت موسیقی، نزد همهٔ فرس مقدم بر سایر آلات موسیقی بوده است.»

آن گونه که در متون کهن موسیقی دیده می‌شود، تنبور بر دو نوع بوده است: تنبور خراسانی و تنبور بغدادی. فارابی در «موسیقی‌الکبیر» از سازی با همین نام و نشان، بی کم و کاست با نام تنبور خراسان نام می‌برد.

تنبور در سیر تکاملی‌اش، با پذیرش تغییراتی چند در ساختمان و شکل و شمایل ظاهری و اسلوب پرده‌بندی، با حفظ ویژگیهای اصلی خود یعنی پیوندها و مناسبات خانوادگی‌اش با تنبور، به سیمای ظاهری سه‌تار درآمده است.

بدین ترتیب، به احتمال قوی تنبور با گذار از مسیر و حاصل تجربه‌های بی‌نام و نشان، از مختصات دوتار و چگور و سپس رباب، به قوارهٔ سه‌تار درآمده است.

در این استحاله و دگرگونی، با سازی روبه‌رو می‌شویم که بر بنیاد بیش و کم شش‌هزار سال تلاش مستمر و پرثمر هنروران و صنعتگران و اندیشه‌ورزان و بی‌گمان قلندران عاشق و شوریده و درویش وارگان مشتاق، چنین بسامان و بشکوه در برابر چشمان مشتاق، قالب گرفته و چهره نموده است.

سه‌تار آخرین حلقه از سلسلهٔ «تنبوروارگان»، فارغ از محدودیتهای خاصِ تنبور، سازی است اصیل و به تعبیری نزدیک به نشان، عارفانه که به تعبیر آن نوازندهٔ صاحبدل «بر مسند شایسته خویش تکیه زده و الحق محیط است بر آنچه بایستهٔ یك وسیلهٔ موسیقی ایرانی است و جامع بر جمیع خصائص لازمهٔ یك وسیلهٔ تزکیه عارفانه».



مولانا در دیوان کبیر شمس، به کرّات از تنبور و دیگر سازها و اسامی الحان وعناوین نغمات موسیقی به نیکوترین وجه سخن رانده است.

حکیمان و اندیشه‌وران کهن برآنند که موسیقی از دوار چرخ برآمده است و آنچه در قالب نغمه و سرود در تنبور و آوای اهل حق سروده می‌آید، بازتاب گردشهای چرخ گردون و نغمه‌های پرجذبه و حال فلکی است که در قالب الهامات در اذهان صاحبان بینش و بصیرت و معرفت پدید آمده، پس:

بانگ گردشهای چرخ است اینکه خلق<br>
می‌نوازندش به تنبور و به حلق...<br>
... نالهٔ تنبور و بعضی سازها<br>
اندکی ماند به آن آوازها...

چرا و از چیست که ایرانیان چنین به سه‌تار و نغمه و نوای لطیف و دلنواز آن دل بسته‌اند و بسا که در کنار دیوان حافظ، بر میخی کوفته بر دیوار سه‌تاری آویخته می‌بینی (و البته این بدترین سرنوشتی است که نصیب سه‌تار می‌تواند شد!) و مگرنه آنکه سه‌تار و تار نزد ایرانیان اعتباری بیش از سایر سازها دارند، همان گونه که ابن خرداد به ابوالقاسم عبیدالله صاحب‌المالك والممالك دربارهٔ تنبور گفته است: «آوازخوانی مردم ری و طبرستان و دیلمان با تنبورهاست. ایرانیان تنبور را بر بیش تر سازها برتر گیرند.»

شگفتا! ترکمنان را رسم بر این است که چون به ساختن «توتار» آهنگ کنند، بنابر باوری کهن نخست، صفحه را از چوب توتِ ماده فراهم می کنند و کاسهٔ آن را از چوب توتِ نر و دستهٔ آن را از چوب زردآلو و برآنند که این سه عاشقند و سخنی که از عشق برآید، بر دل نشیند!

و اما سه‌تار تا بدین مرحله رسیده است، دگرگونیهای فراوانی را از سر گذرانده است. سرنوشت سه‌تار را از سرگذشت آن می‌توان شنید. اما بسا سرنوشتها که با کیفیتی جدا از سرگذشت‌شان رقم زده شده است.

سه‌تار امروز، سازی است مستقل و برخلاف رأی و نظر کسانی که آن را میانهٔ تنبور و تار در نظر می‌آورند، (و بسا که این نظر را پاره‌ای نوازندگان با شیوهٔ نوازندگیشان تقویت می کنند) شخصیتی خاص خود دارد و باید که این استقلال و ویژگی حفظ شود.

برخی سازندگان سه‌تار، از سر تفنن و یا بنابر الزاماتی چند، سه‌تارهایی با نسبت دوری و نزدیکی به تار و عود و تنبور ساخته‌اند. برای نمونه، به سه‌تارهایی می‌توان اشاره کرد که بر صفحهٔ آن پوستی شبیه به پوست تار کشیده‌اند و صفحهٔ آن را بزرگتر از قاعدهٔ سه‌تار گرفته‌اند. استادعلی تجویدی و منوچهر همایون‌پور، نمونه‌ای از این گونه سازها را که صدایی شبیه تار و عود از خود تولید می‌کنند، در اختیار دارند[1] و یکی از اولین سازندگان آن هم اگر اشتباه نکنیم، استاد بی‌نظیر هنرمند، «ابراهیم قنبری مهر» بوده است.

بدین گونه، سه‌تار نه تنها برحسب ساختمان ویژهٔ این ساز (نسبت نزدیکی و دوری آن با تار و تنبور) بلکه برحسب شیوهٔ نوازندگی نوازندگان این ساز تفاوت دارد. بدین ترتیب، که با زخمه‌های قاطع و محکم این نوازندگان، به صدای تار نزدیك می‌شود و در لغزش پنجه‌های آن نوازنده، به صدای دوتار شباهت می‌یابد و در هر دو حال، از سرشت واقعی خویش دور می‌شود.

سه‌تار از نوع تنبور است، با این تفاوت که سه‌تار را با ناخن انگشت سبابهٔ دست راست (و بعضی وقتها با کمك گرفتن از شست) می نوازند

حال آنکه تنبور را با چهار انگشت دست راست می‌نوازند.

آن گونه که از نام این ساز برمی‌آید، در آغاز سه‌سیم داشته است و طبق روایت، مشتاق علیشاه[۲] سیم دیگری نیز به آن افزوده است.

کاسهٔ این ساز تقریباً کروی و به شکل گلابی است که از وسط نصف کرده باشند و جنس کاسه معمولاً از چوب درخت توت و روی کاسه صفحه نازك چوبی قرار دارد. علینقی وزیری بلندی ناخن سبابه را برای نواختن این ساز حدود دو میلیمتر بالاتر از گوشت نوك انگشت می‌داند که باید قدری مورّب به سیم زده شود و قد ساز را ۷۶ سانتیمتر و آن را دارای لطافت صوت و ساز شعرا و وارستگان و عشاق ذکر کرده است» (وزیری، ۱۳۱۵)[۳].

## ساز خلوت راز

«سه‌تار» را ساز خلوت راز نام نهاده‌اند. و بسا صاحبدلان که در طول تاریخ ما از بیم محتسب و زحمت مردم نادان، سر به خلوت خاصّ خود فرو برده‌اند، و راز دل بر زبان این ساز دلنواز باز گفته‌اند و عشق را سرودی کرده‌اند، بی‌آنکه راز شوریدگی و عشقشان از پرده به درافتد که گفته‌اند، «سه‌تار همدم و دمساز اهل راز است».

بسا صوفیان، ملول از قیل و قال این جهان، در طلبِ «حال» بدین ساز روی آورده‌اند و زخم اندرون را در زخمه‌های این ساز مرهمی جسته‌اند. و راز دل را بر پرده‌های این ساز زمزمه کرده‌اند. که گفته‌اند «راز دل را به نجوا خوشتر توان گفتن تا در نعره‌های مستانه».

تنی چند از نوازندگان بزرگ بنا بر خوی و منش و احوال خاص خود به درون‌گرایی گرایش داشته‌اند که از آن جمله بر نام آقاعلی اکبر فراهانی، میرزاعبدالله و میرزاحبیب سماع هنوز باید درنگ کرد و از آن بیش، بر خون مویه‌های آن درویش شوریده و مشتاق که از بیم عوام به مسجد جامع کرمان روی آورده بود و با این همه، قطره‌های خون او شبستان مسجد را رنگین کرد.

روایت می‌کنند که این ساز در قدیم، در انحصار خواص موسیقی، صوفیان و قلندران (و همینطور اعیان و اشراف) بوده است و تا روزی که میرزاعبدالله آن را به کلاس درس کشاند، مردم بدان دسترسی نداشته‌اند. تا آنجا که در نقش و نگارها دیده می‌شود، تا اواخر دوران صفویه و اوایل قاجاریه، نشانی از تار و سه‌تار با هیأت امروزی آن دیده نمی‌شود و ظاهراً از زمان قاجاریه و بخصوص، پس از میرزاعبدالله است که این ساز رواج یافته و مقبول طبع و پسندِ مردم قرار گرفته است. پس از ابوالحسن صبا، (شاگرد میرزاعبدالله) تغییراتی در شیوهٔ نوازندگی سه‌تار پدید آمد به طوری که برای نمونه می‌توان، به شیوهٔ نوازندگی استاد عبادی، استادعلی تجویدی، ذوالفنون، لطفی، علیزاده، طلایی، ابراهیم و بهنام وادانی اشاره کرد و تفاوتهای چشمگیر نوازندگی آنها را مورد بررسی و سنجش قرار داد.

با این همه، اصالت صدای سه‌تار به هماهنگی صدای آن حول محور صدای اصلی بستگی دارد و هر نوع تغییر و جابجایی در فرکانس این صدا سبب انحراف از ماهیت اصلی آن خواهد شد.

یکی از عوامل مهم تغییر و جابجایی صدا، «سازندگان سه‌تار» هستند. درواقع، هر تغییری در ساختمان ساز، در شیوهٔ نوازندگی آن ـ کم و بیش ـ مؤثر واقع می‌شود. تا آنجا که «شاید با تغییر نحوهٔ اندیشهٔ سازنده، نوازندهٔ آن ساز هم دگرگون شود.»[۳]

از همین روست که استادان موسیقی سنتی بر حفظ اصالت و هویت سازهای سنتی تأکید می‌کنند و پاسداری از سنتهای قدیم و قویم موسیقی را وظیفهٔ خود می‌دانند.

ادبستان، از چندی پیش، در هر فرصت ممکن، کوشیده است تا با انعکاس دیدگاهها و نظرات سازندگان سازهای سنتی ضمن ارج گذاری بر تلاشهای پرثمر این دسته از خدمتگزاران صدیق موسیقی، به کاوش در گمگوشه‌های عرصهٔ پهناور موسیقی ایران بپردازد و حتی‌المقدور با تاباندنِ پرتوی بر زوایای تاریك این قلمرو، گامی روشنگرانه بردارد. در شماره‌های گذشته، با تنی چند از تلاشگران این عرصه به گفتگو نشسته‌ایم و در این شماره نیز به گفت و شنود با یکی دیگر از کوشندگان فعال در زمینهٔ ساخت سه‌تار می‌پردازیم.



□ به گذشته برگردیم، تا راهی را که به پای سعی پیموده اید، باز نگریم؛ چه شد که به ساختن سه‌تار روی آوردید؟

■ از گذشته‌ها آنچه گفتنی است این است که از کودکی، علاقهٔ فراوانی به کارهای دستی و حوصله و ذوق بسیاری برای تعمیر وسائل منزل داشتم. تسلّط خاصی در مورد کاربرد ابزار مختلف داشتم. البته بعدها، همیشه فرصت و امکان پرداختن به این امور نبود. گرفتاریها و مشغله‌های گوناگون و نبود امکانات و فرصتها دست و بالم را می‌بست. کمترکسی شور و علاقه و بگویم استعداد مرا باور می‌کرد. می‌توانم بگویم کنجکاوی عجیبی داشتم. کافی بود، یك بار چیزی را ببینم تا به کُنه مطلب پی ببرم و ته و توی قضیه را درآورم. سال ۶۰ تا ۶۳ فرصت خوبی دست داد تا از نزدیك با شیوهٔ ساخت سه‌تار آشنا شوم. دوستان هنرمند و صاحبدلی داشتم (برادران مفاخری) که در کارگاه کوچکی به کار ساختن سه‌تار مشغول بودند. در کنار آنها با دقائق کار آشنایی پیدا کردم و خیلی زود، مستقلا به ساخت سه‌تار مشغول شدم...

□ آیا قبلاً با کار نجاری و خراطی آشنایی داشتید؟

■ ابداً. اما به سرعت ساختن سه‌تار را با تمام جزئیات و دقائقش یاد گرفتم و چندتا سه‌تار نسبتاً خوب ساختم. شیفتهٔ کار بودم و به همین دلیل با تمام عشق و علاقه افتادم به کار. می‌خواهم بگویم توی کار گُم شدم.

□ اما می‌بینم که «خود»تان را پیدا کرده‌اید!

■ متشکرم! امیدوارم همین‌طور باشد. واقعاً اگر این کشش و کوشش نبود؛ در مقدمات کار می‌ماندم؛ ولی به سرعت از آن گذشتم و به هرحال، تا به اینجای کار رسیده‌ام. بعداز عشق و علاقه، «پشتکار» بیشترین نقش را دارد یا به عبارتی کار نیکو کردن از پُر کردن است. البته چگونه می‌توانم توفیق الهی را در این زمینه نادیده بگیرم.

□ دارید به «تقدیر» اشاره می‌کنید؟

■ بله. من به تقدیر اعتقاد دارم؛ انگار تمام عمر منتظر لحظه‌ای بودم که کسی کلید کار را در دستهای من بگذارد. من خود را وامدار دوستان خود می‌دانم؛ آنها مرا با این تقدیر آشنا کردند و البته هیچ کاری هم بدون خواست و تائید خداوند به موفقیت نمی‌رسد.

□ الگوی کار شما چه بود؟

■ من سه‌تارهای مختلف را دیده بودم. مخصوصاً سه‌تارهای «حاج طایر» و «عشقی» را. کارهای سازندگان امروز سه‌تار را هم دیده بودم و طبعاً قالب کلّی کار دستم بود؛ این بود که شروع کردم به تجربه کردن و خواه ناخواه، به الگوی جدیدی دست یافتم که حاصل تجربه و آزمون خودم بود.

□ از راهنمایی استادان فنّ هم برخوردار می‌شدید؟

■ بعداز آنکه تعدادی سه‌تار ساختم، و قالب و قوارهٔ کار دستم آمد، شروع کردم به جستجو و سه‌تارهای مختلف را به دقّت از نظر گذراندم. سراغ مرحوم استاد احمد عبادی را گرفتم و پرسان پرسان به دیدار ایشان مشرف شدم. ایشان با بزرگواری خاصی مرا تشویق کرد. هرگز کلمات مهرآمیز استاد را از یاد نمی‌برم بعداز اینکه مدتی با سه‌تار نواختند» با لحن ملاطفت‌آمیزی گفتند: «تا حالا کجا بودی!؟» و طوری حرف می‌زدند که انگار سالهاست در جریان کار سازندگان سه‌تار هستند و هر تجربهٔ جدید و موفق و به تَبَع آن، هرچهرهٔ مستعد در زمینهٔ ساخت سه‌تار را با علاقه‌مندی دنبال می‌کنند.

□ از اولین دیدارتان با استاد بگویید!

■ در اولین جلسه‌ای که خدمت استاد عبادی رسیدیم، شاگرد ممتاز و نمونهٔ استاد، جناب سیدنعمت‌الله ستوده (اصفهانی) نیز که بسیار مورد توجه و مهر ایشان بود، حضور داشتند.

(جناب ستوده از نوازندگان برجستهٔ سه‌تار هستند که استاد عبادی به ایشان اعتقاد و علاقه خاصّی داشتند و یکی از بهترین و مفصلترین دستخط‌ها را برای ایشان نوشته‌اند.) خلاصه، استاد عبادی در همان نخستین جلسه، مرا مورد لطف و تشویق قرار دادند و همین تأیید سبب شد که با عزمی راسختر به کار خود ادامه دهم.

□ آیا ارتباط با استادان فن اعم از نوازندگان برجسته و سازندگان سه‌تار در بهبود کار شما مؤثر بوده است؟

■ باید بگویم یکی از مواهب روی آوردن به این حرفه، دیدار با استادان بلندپایهٔ موسیقی است. استادانی که هرکدام، گنجینه‌ای از تجربه و آگاهی هستند. ارتباط با نوازندگان بلندپایهٔ سه‌تار، برای کسانی که به ساختن این ساز مشغولند، تعیین کننده است. درواقع آنها اعتبار و ارزش یك ساز را تعیین می‌کنند. مرحوم «یحیی» سازندهٔ بی‌نظیر تار در صد سال اخیر، درهر سال از نوازندگان شاخص تار دعوت می‌کرد که به خانهٔ او بروند و بعد از آنها می‌خواست که سازهای جدید را ارزیابی کنند. اساتید سازها را برمی‌داشتند و شروع به نواختن می‌کردند. طبق معمول

بعضی سازها بهتر و بعضی در حدّ «معمولی» بردند (نمی شود گفت که یحیی ساز بد هم ساخته است؛ زیرا او در طول سالها به حدی رسیده بود که امکان نداشت ساز بد بسازد). با این حال، همین که حس می کرد، اساتید یکی از سازها را نپسندیده اند، آن را برمی داشت و بی پروا به کام آتش می سپرد و هرچه اساتید اصرار می کردند که آن ساز را نگهدارد و یا به آنها بدهد، قبول نمی کرد و البته حق هم داشت. زیرا نمی خواست از مرتبت خاصّی که در طول سالها به آن رسیده بود، نزول کند. اگر چنین نمی کرد، که «یحیی» نمی شد و به هرحال او برای خودش شأن و منزلتی قائل بود که منافع حقیر مادی نمی توانست به آن آسیبی وارد آورد. به هرحال، منظور آن است که «ارزش یك ساز را نوازندگان آن ساز تعیین می کنند» و در نتیجه، ارتباط سازندگانِ ساز با نوازندگان بسیار حیاتی و ضروری است.

□ برای تعیین ارزش یك ساز راه سنجیده تری وجود ندارد؟

■ اتفاقاً من مدتهاست به این مسأله از زوایای مختلف اندیشیده ام و به این نتیجه رسیده ام که باید مجمع یا انجمنی تشکیل شود که همهٔ سازندگان سه تار گرد هم بیایند و دیدگاهها و نظرات خود را مطرح کنند.

یکی از مهمترین دستاوردهای این انجمن رسیدن به الگوهای ثابت و مشخص و یا بهتری در ساختن سه تار و سایر سازهاست. همهٔ اساتید تجربه های منحصر به فردی دارند و هریك در زمینهٔ خاصی خبره اند. اگر همهٔ آنها تجربه ها و یافته های خود را با هم در میان بگذارند، مشکلات فعلی از میان خواهد رفت و بسیاری از دوباره کاریها و کج رَوی ها، جای خود را به کوشش و تلاش برای بهبود روشهای طراحی و ساخت خواهد داد.

درحال حاضر، در مورد ساخت ویلن، تقریباً الگوی معین و ثابتی وجود دارد که در تمام دنیا یکسان است. یعنی روشهای ساخت ویلن، به صورت استاندارد درآمده است.

علاوه بر تبادل اطلاعات و تجربیات، این انجمن ـ که صحبتش به میان آمد ـ می تواند از نظر صنفی نیز مفید واقع شود. یکی از وظایف این انجمن، طبقه بندی انواع سازها و حتی تعیین و تثبیت قیمتهاست.

□ با توجه به خیل مشتاقان سه تار و افزایش تقاضا برای خرید آن، وظیفهٔ خود و همکارانتان را چگونه ارزیابی می کنید؟

■ بی آنکه ادعایی در کار باشد، احساس می کنم، وظیفه ای هرچند کوچك در عرصهٔ موسیقی برعهدهٔ امثال من گذاشته شده است. من و معدود همکارانم که به طور حرفه ای به ساختن سازهای ملی و بخصوص سه تار روی آورده ایم، درحد خود مسؤولیتی داریم که با معیارهای مادی قابل تبیین نیست و امیدوارم خداوند یاری کند و جنبهٔ مادی قضیه بر ابعاد معنوی کار غلبه نکند. می دانید گاهی به خودم می آیم و می بینم حاج طایرها و عشقی ها هم همه رفته اند. آن همه شور و تلاش حاصلی «مادی» به بار نیاورد، اما یاد و یادگارهای آنها هنوز با احترامی آمیخته به ستایش پیش روی ماست. مسأله این است که ما به هر تقدیر آمده ایم و جای عشقی و حاج طایر نشسته ایم و بنابراین تردیدی نیست که باید شایستهٔ این شأن باشیم.

□ باید تجربهٔ جالبی باشد. نوازندهٔ چیره دستی که زمانی با «عشقی» می نشست و برمی خاست، امروز با شما و سایر همکارانتان می نشیند.

■ بله؛ همان طور که گفتم این موقعیّت را موهبت می دانم. بعداز انقلاب مردم توجه فراوانی به موسیقی سنتی نشان دادند و بخصوص جوانها با علاقهٔ خاصی به فراگیری موسیقی سنتی پرداختند و بخصوص از «سه تار» استقبال عجیبی شد. فرصت مناسبی به دست آمد تا مردم به اصالتهای ملی و مذهبی خود بازگردند و از هنرمندان خود دلجویی کنند. در چنین فضای صمیمی و سالمی است که ارتباط میان هنرمندان مختلف گسترش می یابد. از سویی حمایتهای دولت از موسیقی سالم به رواج موسیقی سنتی کمك کرده است به طوری که با وجود تعدد کارگاههای ساخت انواع سازها، همچنان تقاضا برای سازهای بیشتر و بهتر روبه فزونی است. برگزاری جشنواره های سراسری موسیقی (دهه فجر) و زحمات قابل تحسین گروههای موسیقی بویژه تلاشهای استاد شجریان نیز از جمله عوامل تقویت کنندهٔ این جریان فرهنگی است و من اعتقاد دارم، دولت باید با حمایت هرچه بیشتر از اساتید موسیقی زمینه را برای اعتلای این هنر فراهم آورد. زیرا به اعتقاد من برای مقابله با تهاجم بی امان فرهنگ غرب، هیچ سنگری محکمتر از سنتهای راهگشای هنری بویژه هنر موسیقی نیست.

□ ازیك کنده چوب تا مرحله ای که صدای دلنشین ساز شنیده می شود، مراحل مختلفی وجود دارد. می دانیم که همه این مراحل به کمك دست صنعتگر و بدون استفاده از ابزار و تجهیزات مدرن انجام می گیرد. به طور کلی سه تار از چه اجزایی تشکیل شده و شما برای ساختن سه تار از چه نوع چوبهایی استفاده می کنید؟

■ سه تار کلاً از دو نوع چوب ساخته می شود: «کاسه»ی ساز عمدتاً از چوب توت و «دسته» آن از چوب گردو ساخته می شود. «گوشی»ها از چوب گردو، «خرك» از چوب شمشاد یا گردو و یا فوفل (به دلیل سختی و فشرده بودن آوندهای آن)، «سیم گیر» از چوب شمشاد و یا شاخ قوچ و «شیطانك» از شاخ قوچ و یا استخوان شتر ساخته می شود. سیم سه تار نیز از نوع سیمهایی است که در کشورهای خارجی برای مصارف صنعتی ساخته می شود. (این سیمها شماره های مختلفی دارد). چوب توت که برای کاسهٔ سه تار مورد استفاده قرار می گیرد، از مناطق کوهستانی یا کم آب و خشك مثل یزد و قزوین تهیه می شود. می دانید که مرحوم یحیی (تارساز) مدتی برای دسترسی آسانتر به چوب مورد نیاز به قزوین نقل مکان کرده بود. بهترین نوع چوب توت دارای رگه ها یا آوندهای نزدیك به هم و فشرده است.

□ در مورد پرده های ساز و نحوهٔ ساخت و پرداخت آن حرفی نمی زنید؟

■ چرا. پرده ها را از رودهٔ گوسفند می سازند. تنها کسی که من می شناسم و با دشواری و رنج فراوان به این کار مشغول است، فردی است به نام «علی محمدّیان» که جا دارد در اینجا از زحمات او تشکر کنیم. متأسفانه به لحاظ دشواری کار تهیهٔ پردهٔ ساز این حرفه در حال زوال است و اگر از تنها تهیه کنندهٔ آن حمایت نشود، کسی نیست که کار او را دنبال کند و آن وقت ناچار باید از کات کود (نخ بخیه که در جراحی و پزشکی استفاده می شود) که پلاستیکی است و صدای خشك و ناهمواری دارد، استفاده کنیم.

اجازه بدهید در اینجا از همه کسانی که در سراسر ایران، در کارگاههای کوچك مشغول تهیه و ساخت مصالح و ابزار کار هستند، یادی کنیم و بیش از همه از کودکان و نوجوانانی که به عنوان شاگرد، نیمی از روز را زیر پوششی از خاك ارّه و گرد استخوان، به کار دشوار و خسته کننده ساخت این نوع مصالح مشغولند، یاد کنیم. شاید یادآوری این موضوع، برای کسانی که در جذبه های ساز فلان استاد غرقه اند، لطفی نداشته باشد؛ اما چگونه می توان در اوج لذت و شادمانی نیز از یاد کسانی غافل بود که بی آنکه بهره ای از شور و حال حاصل از شنیدن صدای زندهٔ ساز و نغمه و سرود استادان ببرند، با رنج و زحمت خود، زمینه را برای اعتلای این هنر اصیل فراهم می کنند. در اینجا لازم می دانم از برادرانم: احمد، اکبر و حسین که مرا در کار ساخت و تهیّهٔ سه تار یاری می کنند تشکر کنم. نقش آنها در ساخت سازهای من، به نقش کاشی کارهای خوش نقش و نگار اصفهان می ماند که گرچه نامشان از خاطره های فراموشکار محو شده است، اما حضورشان در ذرّه ذرّهٔ کار حس می شود. آنها متواضعانه، در سایهٔ نام دیگران قرار می گیرند و هرگز نقش آنها آفتابی نمی شود...

**پی نوشت:**

۱) سخن از استاد تجویدی به میان آمد. راستی چگونه می توان طنین زخمه های پرشور و جذبهٔ استادعلی تجویدی را بر این ساز از یاد برد. ما را چه می شود؟ چگونه است که مشتاقان این هنر اصیل، در دورانی که ازهمه سو دم از رویارویی با تهاجم فرهنگی غرب می زنند، از شنیدن ساز این استاد بلندپایهٔ موسیقی محرومند؟

۲) مشتاق علیشاه که نام اصلی اش میرزامحمّد تربتی خراسانی است، در اصفهان به دنیا آمد و در آنجا به تحصیل حکمت پرداخت و درعین حال، نزد آقاصادق اصفهانی به فن ورزش پرداخت. او مرید نورعلیشاه گردید و در سلك دراویش نعمت اللهی درآمد و در روز ۲۷ رمضان سال ۱۲۰۶ هجری قمری (دورهٔ لطفعلی خان زند) به هنگام خروج از مسجد کرمان جمعی از عوام او را کشتند. مقبره اش در کرمان به نام مشتاقیه معروف است و می گویند سه تار می نواخته و قرآن نیز می خوانده است.

۳) استاد عبادی سازهای میانه (سه تارهایی که بر آن پوست کشیده اند) را تأیید نمی کرد و استفاده از آنها را در حد یك تفنن می دانست و معتقد بود که «این سازها در عالم برزخ مانده اند. نه سه تارند و نه تار»!

اما منوچهر همایون پور در این مورد با نقل خاطره ای از گذشته های دور می گفت: این ساز را عشقی به سفارش ارسلان خان درگاهی ساخته است و با حالتی آمیخته به افسوس سر تکان می داد: «هرکس هرچه می خواهد بگوید، اما من به گوش خود از اثر زخمه های استادانهٔ ارسلان درگاهی، بر این ساز عجیب، نغمه هایی شنیده ام که مپرس»!

بعدها، همان طور که در متن نیز اشاره شد، استاد ابراهیم قنبری مهر نیز دست به این تجربه زد و آنطور که بعضی از دوستان ایشان نقل می کنند، فلسفه اش از ساختن چنین سازی این بود که بعضی از نوازندگان چیره دست سه تار، هرچه بر سیمهای سه تار می کوبند نمی توانند حالات درونی خودرا از این ساز بیرون کشند و بنابراین به سازی نیازمندند که بتواند احساسات عمیق تر و بحرانهای روحی عظیم تر را به صوت تبدیل کند و بیرون دهد، بدون آنکه «تار» باشد. به واقع، سازی جدید، که نه تار است و نه سه تار، و درعین حال نوعی خویشاوندی با تار (و بیشتر سه تار) دارد.

# مَردِ مُرده

□ هوراشیو کونیروگا

□ ترجمه: کتایون حدادی

□ هوراشیو کونیروگا، از نخستین داستان نویسان جدید آمریکای لاتین، به سال ۱۸۷۸ در شهر سالتوِ اروگونه به دنیا آمد و از آغاز زندگی‌اش پیوندی صمیمانه و مکرر با مرگ داشت. هنوز چند ماه از زاده شدنش نگذشته بود که پدرش در حادثه‌ای هنگام شکار، شکارِ مرگ شد؛ و خانواده‌اش به کوردوبای آرژانتین نقل مکان کردند. اما بعد از چهار سال با ازدواج دوبارهٔ مادرش، بار دیگر به اروگونه بازگشتند. در آنجا باز مرگ انتظارشان را می‌کشید: ناپدری‌اش پس از سکته‌ای درمان ناپذیر خودکشی کرد.

کونیروگا، در سال ۱۹۰۰، با نام مستعار در بسیاری از نشریات ادبی مطلب می‌نوشت. بیست و دو ساله بود که کشورش را به مقصد پاریس ترک کرد و در بخش لاتین نشینِ این شهر مقیم شد. در پاریس به بیماری ولخرجی مبتلا شد و همهٔ پولهایش را به باد داد، و چهارماهی را که در فقر و تنگدستی گذراند توانست اندکی به بیداری زندگی کند؛ سپس پولی قرض کرد و به خانه‌اش بازگشت.

پس از بازگشت به مونته ویدئو، دورهٔ ادبی غیرمعمولی را شروع کرد و تا سال ۱۹۰۲ با موفقیت به انتشار داستانهایش همت گماشت. در مارس همان سال، ناگهان به شکلیِ کاملاً تصادفی یکی از دوستان نزدیکش را کُشت؛ وقتی به وسیلهٔ اولیای امور بخشیده شد، به بوینوس آیرس رفت تا با خواهرش زندگی کند. یک سال بعد، به عنوان عکاس به همراه نویسنده‌ای به نام لِئوپولد لیوگونس و هیئت همراه به مینشنس ـ مکانی واقع در جنگلهای آرژانتین ـ رفت. این مسافرت، ادبیات داستانی بهتری را به او الهام بخشید و از زوال فرهنگ شهرنشینی برایش موضوعی ساخت؛ فرهنگی که او در آثارش آن را دور انداخته بود.

دههٔ بعد، او چندین بار و به چندین طریق کوشید تا در این منطقه دوام بیاورد؛ او برای ماندن به این کارها دست زد: تهیهٔ کتان، زغال، لیکور پرتقال و محصولات کشاورزی گوناگون. اما در سال ۱۹۰۶ به بوینوس آیرس بازگشت و در مدرسه‌ای شروع به تدریس زبان اسپانیایی کرد. همانجا، عاشق یکی از شاگردانش شد، و یک سال بعد با وجود مخالفتهای شدید والدین دختر، با او ازدواج کرد. آنها صاحب دختر و پسری شده بودند که به سان ایگناکو ـ محلی در جنگل ـ نقل مکان کردند و تا سال ۱۹۱۶ در آنجا ماندند. آن سال برای کونیروگا سال بازگشت دوبارهٔ مرگ بود: همسرش خودکشی کرد.

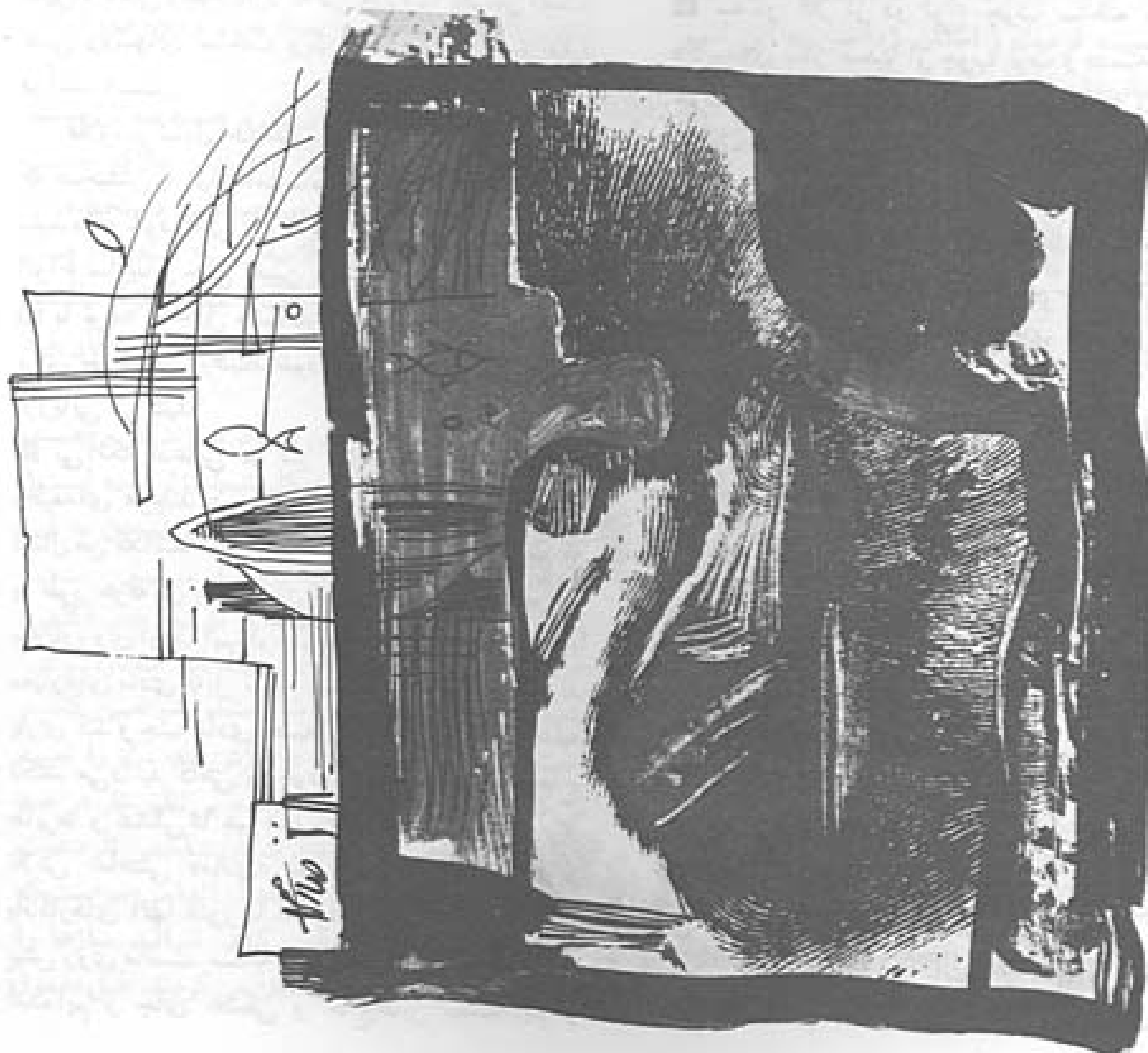
ده سالِ بعد را در آرژانتین گذراند و در سِمَتهای مختلفِ کنسولی مشغول به کار شد. او بهترین آثارش را در همین دوران منتشر ساخت. کونیروگا، در این کارها روح و درونِ تیره و تار آمریکای لاتین را با استادی زیرورو کرد. نخستین مجموعهٔ داستانهای او که به انگلیسی برگردانده شد، قصه‌های جنگل آمریکای جنوبی بود. این کتاب در سال ۱۹۲۱ به چاپ رسید.

کونیروگا در سال ۱۹۲۷ با دوست هم مدرسه‌ای دخترش به نام ماریا براوو ازدواج کرد؛ و پیش از جدایی از او، صاحب دختر دیگری شد. او بعد از کودتای ۱۹۳۳، سِمَت کنسولی خود را از دست داد و این حادثه، همزمان با شکست کوشش او برای پرورش پرتقال، می‌رفت تا زندگی‌اش را به سوی ویرانی نهایی بکشاند؛ اما ناگهان ورق برگشت و مداخلهٔ یکی از دوستان نزدیکش او را بار دیگر به عنوان کنسول افتخاری به کار باز گرداند.

سال ۱۹۳۷ برای کونیروگا سال بازگشت مجددِ مرگ بود؛ و این بار برای خودش. او که از بیماری سرطان رنج می‌برد، و یک بار در سال پیش تحت عمل جراحی قرار گرفته بود، در این سال دست به خودکشی موفقیت‌آمیزی زد.

از میان آثار هوراشیو کونیروگا، می‌توان به کتابهای مرغ سَرکنده و سایر داستانها و نیز تبعید و سایر داستانها اشاره کرد.

داستان مردِ مرده که یکی از بهترین داستانهای کوتاه کونیروگا است، علاوه براینکه قدرت و مهارت او را در پرداخت داستانِ کوتاه به نمایش می‌گذارد، به خوبی بازتابِ دهندهٔ نسبت تنگاتنگی است که او، در طی سالیان زندگی، با مرگ داشته است. توصیف ساده و خونسردانه‌ای که او از مرگ به دست می‌دهد، پرداخت استادانهٔ لحظه‌های یک انسان پس از جدالی نابرابر، با مرگ کنار می‌آید، و سرانجام نگرش متفاوت و غریبی که او از مرگ دارد، همهٔ اینها به یاری نثری زیبا که سردی بی‌رحمانه‌ای بر آن حاکم است، داستانی ساخته است سخت تفکر برانگیز و عالمانه: مرگ، بازگشت انسان به اصلِ خودِ اوست...



مرد، چاقو به دست، پنجمین حصار درختستان موز را تمام کرده بود. به این ترتیب، دو حصار دیگر باقی می‌ماند، و از آنجا که تنها درختان چیرکا و جنگل گل ختمی در آنجا رشد می‌کرد، کار باقی مانده نسبتاً اندك بود. پس خرسندانه به توده‌ای که کنده بود، نگاهی انداخت و راه افتاد تا از سیم حصار بگذرد. اکنون او می‌توانست برای مدتی روی علفهای بوتلوآ[۱] لم بدهد.

وقتی خم شد تا از زیر سیم خاردار بگذرد، پایش روی پوستِ درختی که از حصار قبلی رها شده بود سُر خورد و چاقوی بزرگ و سنگینش افتاد. ولی همان وقت حسِ عجیب و گذری به او دست داد که چاقویش روی زمین نیفتاده است.

اکنون، او به پهلوی راست روی علفها خوابیده بود؛ درست به همان صورت که همیشه دوست داشت استراحت کند. دهانش که کاملاً باز بود، بسته شد. همان طور که می‌خواست باشد، زانوهایش خم شده بود و دست چپش روی سینه‌اش قرار داشت. با این تفاوت که پشتِ بازویش زیر کمربند افتاده و دسته و نیمی از تیغهٔ چاقو از پیراهنش پیش آمده بود؛ باقی مانده‌اش دیده نمی‌شد.

مرد کوشید تا سرش را تکان دهد. بیهوده بود. از گوشهٔ چشم، نگاهی به چاقو انداخت: هنوز از عرق، دستش خیس بود. او تصویری ذهنی از چاقو و ردِّ آن در شکمش داشت: سرد و بی‌رحم. اطمینان داشت که به پایان زندگی‌اش رسیده است.

مرگ. اغلب در طی زندگی فکر می‌کنیم که یك روز، از پسِ سالها و ماهها و هفته‌ها و روزها، مرگ از راه می‌رسد و با آمادگی در آستانهٔ مرگ قرار می‌گیریم. این قانون کشنده، پذیرفته می‌شود، پیش‌بینی می‌شود؛ بیش از هرچیز که ما به آن عادت کرده‌ایم. در آن لحظه که انتهای تمام لحظه‌هاست و ما آخرین نفسهایمان را می‌کشیم، با تصوراتی از خود بی‌خود می‌شویم.

اما درفاصلهٔ زمان حال و دمِ مرگ، چه آرزوها و شکستها، چه امیدها و نمایشهایی که در زندگی برای خود تصور نکرده‌ایم! نیرویی حیاتی و قدرتمند و نهفته که تا پیش از حذف شدن از مرحلهٔ انسانی نگهدار ماست. آیا این تسّلای ما و دلیل اندیشه‌های ما در بارهٔ مرگ نیست؟ مرگ خیلی دورتر و پیشگویی نشدنی‌تر از زندگی است. ما هنوز باید زندگی کنیم.

هنوز....؟ نه. دو ثانیهٔ پیش: خورشید درست در فراز است؛ سایه‌ها حتی به یك میلیمتر هم نمی‌رسند. ناگهان برای مردی که آنجا دراز کشیده است، دورهٔ طولانی دورماندن از اصل خویش به پایان می‌رسد؛ او در حال مرگ است.

مُرده. شاید کسی فکر کند که او درحالتی آرام مُرده است. اما چشمان مَرد باز است و به اطراف نگاه می‌کند. چه مدتی گذشته؟ چه رویدادی ناگهان، جهان را وارونه کرده است؟ چه آشوبی در طبیعت، براین حوادث هولناك دلالت می‌کند؟

او رو به مرگ است؛ سرد و مصیبت زده و اجتناب ناپذیر. او رو به مرگ است.

مرد با وحشتی پیش‌بینی نشده پایداری می‌کند. می‌اندیشد: این یك کابوس است. این است آنچه هست؛ چه چیزی دیگرگون شده است؟ هیچ چیز. نگاه می‌کند: آیا این همان درختستان موز اوست که هرروز صبح برای پاکسازی‌اش می‌آمد؟ چه کسی این را به خوبی او می‌داند؟ او درختستان را خیلی خوب می‌بیند. دقیق می‌شود، برگهای پهن در برابر خورشید برهنه‌اند. برگهایی هستند که خیلی به هم نزدیك‌اند و از وزشِ باد فرسوده شده‌اند، اما اکنون تکان نمی‌خورند... آرامش نیمروزی است؛ به زودی ساعت دوازده می‌شود.

مرد، روی زمینِ سخت، از میان درختانِ موز اندکی بالاتر، سقفِ قرمزِ خانه‌اش را می‌بیند. سمتِ چپ، نظری به درختانِ دارچینِ وحشی کوتاه می‌اندازد. این همان چیزهایی است که او می‌تواند ببیند. اما خیلی خوب می‌داند که پشت سرش جاده‌ای است منتهی به بندرگاه جدید و در امتداد سرش، اندکی دورتر، پارانا[۲]، همچون دریاچه‌ای گسترده و در بستر دره، خفته است. همه چیز، همه چیز، درست مثل همیشه است: خورشید سوزان، هوا با نسیمی ملایم، خطوط مجزّا، درختانِ موزِ ساکن، و سیم حصار با تیرچه‌های بلند و قطور که به زودی جابه‌جا خواهند شد...

مُرده! ولی آیا ممکن است؟ آیا امروز هم یکی از همان روزهایی نیست که او سحرگاه چاقو به دست از خانه‌اش بیرون می‌آمد؟ و آیا اسبش، همان مادیانی نیست که با ستاره‌ای بر پیشانی، درست آنجا، چهار متر دورتر، با احتیاط به سیمهای خاردار پوزه می‌کشد؟

اما... بله! کسی سوت می‌زند... او نمی‌تواند ببیند، چون پشتش به جاده است. اما ارتعاش سُمهای اسب را روی پلِ کوچك حس می‌کند... این همان پسرکی است که هرروز صبح سرِ ساعت یازده و نیم به سمت بندرگاه جدید می‌رود، و اغلب سوت می‌زند... او می‌تواند برگهای خارداری را که درختها را از جاده جدا می‌کند، با پوتینهایش لمس کند. تا بندرگاهِ تهی از درخت، پانزده متر فاصله است. مرد، این را خیلی خوب می‌داند؛ چون وقتی سیم خاردار را می‌کشید، خودش آن را اندازه گرفته بود.

پس چه اتفاقی می‌افتد؟ آیا امروز، نیمروزی همچون سایر روزهای میسیونز[۳] نیست که در بوته زار، مرتعش را برای پرورش درختان موز آماده می‌کرد؟ شکی نیست! علفهای کوتاه، تپه‌ها، سکوت، خورشیدِ سربی...

هیچ چیز، هیچ چیز تغییر نکرده، تنها او عوض شده است. اکنون در این دو دقیقه، او و زندگی شخصی‌اش هیچ ارتباطی با زمین پاك شده‌ای ندارد که خود او پنج ماهِ آزگار با بیل زیرورویش کرده بود و درختستان موزی که با دست خالی روی آن کار کرده بود؛ حتی با خانواده‌اش. او ریشه کن شده است، با خشونت و به شکلی طبیعی؛ به خاطر تکه چوبی لغزنده و چاقویی در شکم. دو دقیقه: او در حالِ مرگ است!

مرد، بسیار بیزار، به پهلوی راست، روی علفهای بوتلوآ دراز کشیده است. هنوز در برابر پدیده‌ای چنان برتر، طبیعی و یکنواخت، مقاومت می‌کند: حتی بیزار از ظواهر پسرکی که اکنون همچون روزهای دیگر از روی پُل گذشت.

اما امکان ندارد که او سُر بخورد. دستهٔ چاقو درست بین دست چپ و سیم خاردار قرار داشت. (چاقو انسان را از پا درمی‌آورد و او را به چیز دیگری تبدیل می‌کند.) بعد از ده سال زندگی در جنگل، او به خوبی می‌داند که چگونه چاقو را حمل کند. او اینك تنها از کار صبح خسته است، و چون همیشه کمی استراحت می‌کند.

گواه؟ اما او خودش این علفهای بوتلوآ را کاشته تا در گوشه‌ای از زمینش، میان لبها فشارشان دهد؛ آن هم درختستان موز اوست و آن هم مادیانش که خیره و با احتیاط، در کنار سیم خاردار، خرناسه می‌کشد. اسب، او را به وضوح می‌بیند. او می‌داند که اسب جرئت نزدیك شدن به حصار را ندارد؛ تقریباً جایی که او در پای تیرچه دراز کشیده است. مرد به خوبی مادیان را تشخیص می‌دهد و شیارهای تیرهٔ عرق را بر پاردُم و جلوگاهش می‌بیند. خورشید به سنگینی سرب است و آرامش، عظیم؛ حتی گوشه‌ای از درختان موز هم حرکت نمی‌کند. اینها همان چیزهایی هستند که او هرروز می‌دید.

... خیلی خسته است و هنوز استراحت می‌کند. اکنون، باید چند دقیقه گذشته باشد... یك ربع به دوازده. آنجا، از آن بالا و از خانه‌اش با سقف قرمز، همسر و دو کودکش به سمت درختستان راه می‌افتند تا او را برای ناهار خوردن پیدا کنند. او معمولاً، پیش از هرچیز دیگر، صدای پسر کوچکش را می‌شنود که سعی دارد تا از دست مادرش فرار کند: «بابا! بابا!»

آیا خودش نیست؟ چرا، هم اکنون خواهد شنید؛ وقتش رسیده است. این دقیقاً همان صدایی است که باید بشنود؛ صدای پسرش...

چه کابوسی! اما، البته، این یکی از همان روزهای بی‌شمار است؛ درست مثل سایر روزها! نورِ بیش از اندازه، سایه‌های زردرنگ و گرمایی همچون اجاق، که حتی عرق از پشتِ اسب بی‌حرکتی درمی‌آورد که پشتِ درختستان موزِ ممنوع ایستاده است.

... خیلی، خیلی خسته است، اما تنها همین. تاکنون چندین بار در چنین نیمروزی، که برای پاکسازی می‌آمد، در برابرش بیشه‌ای بود و هنگام بازگشت به خانه، هنوز بوته‌ای دست نخورده باقی می‌ماند. او اغلب خسته بود و آرام آرام به خانه بازمی‌گشت، با چاقویی که در دست چپش تاب می‌خورد.

اما او هنوز می‌تواند در یادش حرکت کند، اگر بخواهد؛ اگر بخواهد می‌تواند بدنش را برای لحظه‌ای ترك کند و در چشم‌انداز هرروزه، به حرکت در بیاید؛ از خندقِ سیلی که خودش ساخته بود ـ علفهای بوتلوآی خشك شده در زمینی از سنگهای آتشفشانی، درختستان موز و ماسه‌های قرمز و سیم حصاری که در دوردستها کم رنگ می‌شود و انگار به سمت چپ جاده سرازیر می‌گردد. او می‌تواند به حرکت درآید و در دوردستهای آرام، روی زمین پاکسازی شده کارِ دستهای خودش ـ و بر پشتهٔ کوچكِ تابناك و روی علفهای بوتلوآ استراحت کند؛ چرا که خیلی خسته است.

اما اسب، پوشیده از عرق، با احتیاط و بی‌حرکت، در گوشه‌ای از حصار، مرد را روی زمین می‌بیند و جرئت ندارد همان طور که دوست دارد به درختستان موز داخل شود. «بابا»؛ مادیان با صداهایی که هم اکنون در نزدیکی‌اش هست، برای مدت زمانی بسیار بسیار طولانی، گوشهایش را به سمت پشتهٔ روی زمین می‌گرداند و سرانجام، آرام، تصمیم می‌گیرد تا از بین تیرچه‌ها و مردی که افتاده است، بگذرد؛ مردی که تا این هنگام استراحت کرده است.

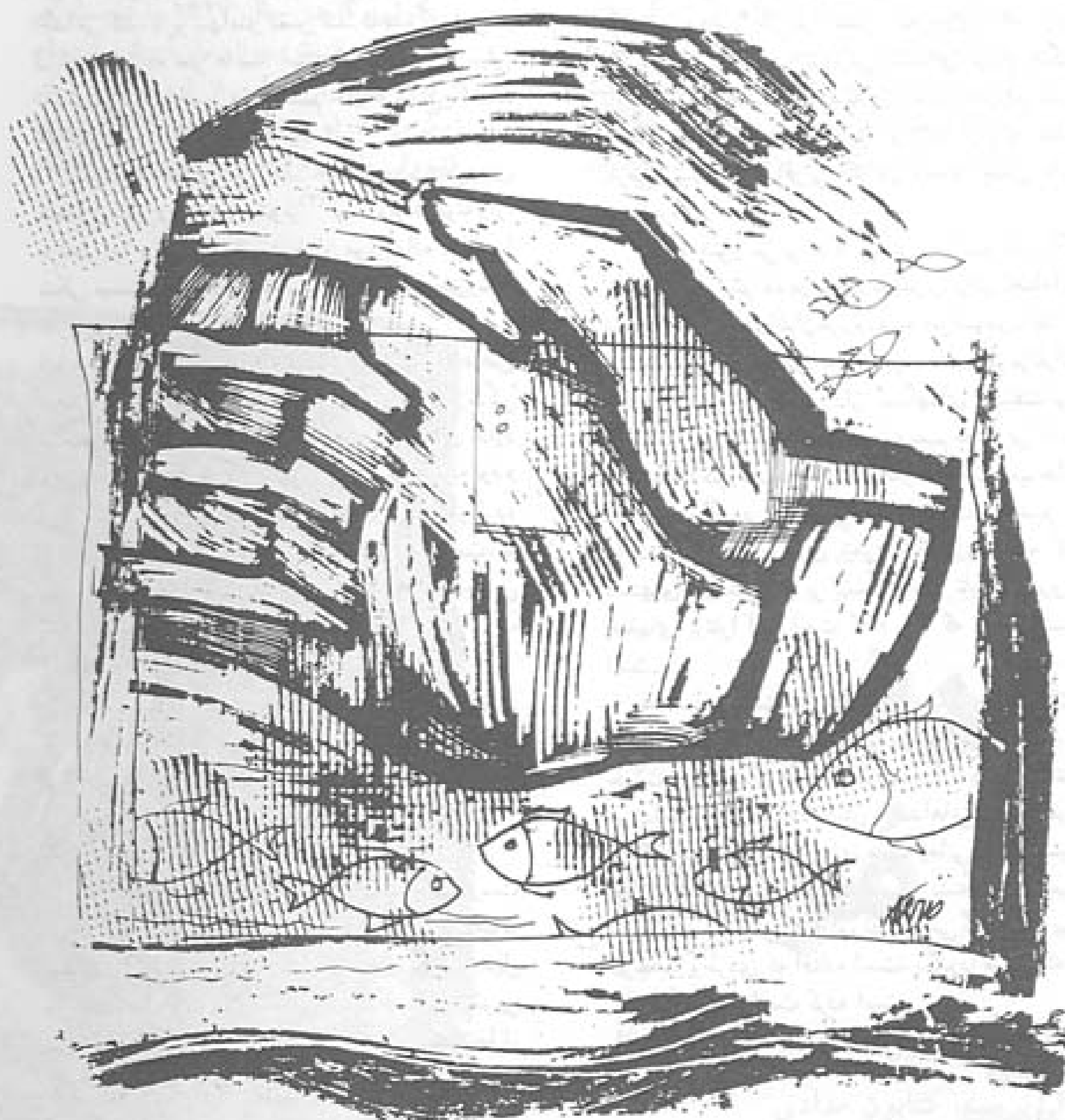
پانوشتها:

1. Bouteloua
2. Parana
3. Misiones

# داستان‌نویسی در فلسطین

از: دایرة المعارف فلسطین

ترجمهٔ: محمّد جواهر کلام



اگر ظهور داستان در فلسطین در مقایسه با ظهور آن در سوریه و لبنان و مصر اندکی دیرتر صورت گرفت، آشنایی با داستان‌نویسی از اوان پیدایش این هنر در کشورهای عرب، وجود داشت. دلیلش هم ارتباط خواننده فلسطینی با آثار ادبی نویسندگان عرب در سرزمینهای همسایه بود که داستانهای خود را یا به صورت مستقل یا درمجله‌ها منتشر می کردند. به همین سان، اگر فلسطین دراوایل این قرن با مطبوعات آشنا شد، آگاهی فلسطینیها از آثار داستانی سابقه‌اش به مطبوعاتی برمی‌گردد که در اواخر سده گذشته در کشورهای عرب منتشر می‌شد و به داستان‌نویسی توجه داشت.

وضع فرهنگی در فلسطین موجب شد که داستان‌نویسی در این سرزمین از عوامل چندی تاثیر پذیرد. این عوامل در تنوع منابع داستان‌نویسی و آشنایی با مکتبها و جریانهای این هنر تاثیر فراوان داشت. گذشته از داستانهای ترجمه شده‌ای که مستقلاً یا به صورت پاورقی منتشر می‌شدند، فعالیت مدارس میسیونرهای اروپایی موجب شد که روشنفکران فلسطین با آثار داستان‌نویسان بزرگ، به ویژه داستان‌نویسان روس، از نزدیك آشنا شوند. مثلاً مرکز تربیت معلمی که روسیه تزاری در شهر ناصره بر پا کرد در آشنایی تحصیل‌کرده‌های فلسطین با داستان‌نویسی اثر بسیار داشت. علاوه بر این، از انتشار فرهنگ آنگلوساکسون، در اثر قیمومت انگلستان در پی جنگ جهانی اول، و پیدایش عده‌ای روشنفکر آشنا به زبانهای اروپایی نیز باید یاد کرد.

به نظر می‌رسد که در آغاز توجه نویسندگان بیشتر به داستانهای ترجمه شده خارجی معطوف بود، تا داستانهای تالیفی. در هر حال، از بررسی آثار داستانی می‌توان سه دیدگاه عمده را تشخیص داد که هر یك به دیدگاههای فرعی‌تر دیگری قابل تقسیم است:

## الف ـ دیدگاه متأثر از آثار کلاسیك عرب و پسند تودهٔ مردم

این دیدگاه آثار ترجمه شده را نیز در بر می گیرد و به دو شکل از آثار خارجی تاثیر می‌پذیرد: یا از خود این آثار یا از کاری که مترجم روی آنها می کرده تا با ذوق عامه تطبیق‌شان دهد. نمایندگان این دیدگاه عبارت بودند از: خلیل بیدس، اسکندر خوری بیتجالی، احمد شاکر کرمی، جمال حسینی، جمیل بحری، قسطنطین ثیودری، انور عرفات و چندتن دیگر.

گذشته از توانایی متفاوت نویسندگان یاد شده در طرح مسائل در چهارچوب داستانی، موضوعهایی که هریك از آنان به آن پرداخته اند نیز متفاوت بوده است. خلیل بیدس در مجموعهٔ داستانی خویش به نام «چشم‌اندازهای خیال» کوشید که به موضوعهایی هدفمند، مربوط به مسائل اجتماعی بپردازد. این مسائل به جنبه‌های مختلف زندگی مربوط می‌شوند، و زمینه‌های گوناگونی داشتند. از اساطیری و تاریخی گرفته تا فلسفی و اجتماعی و سمبلیك و آموزشی ودینی. داستانهای احمد شاکر کرمی در «کرمیات» جنبه‌های دینی، فلسفی، جدلی واساطیری داشتند. جمیل بحری در مجموعه داستان خود «الزهره» به داستان پلیسی رو آورد، چنان که نجیب نصار نیز در داستانهای خود که در مجله «کرمل» منتشر شدند همین شیوه را در پیش گرفت. تنها رمان بیدس ـ «وارث» ـ که در سال ۱۹۲۰ منتشر شد، به مسئله‌ای اجتماعی

می‌پردازد و آگاهی سیاسی بهنگام نویسنده آن را نشان می‌دهد. داستان، زندگی جوانی را باز می‌گوید که اصلش از یك خانواده اهل حلب مقیم مصر است. او با اینکه با دخترعموی تاجرش عقد نامزدی بسته، به دام یك زن شوهر کرده یهودی می‌افتد که قلبش را تسخیر می‌کند، سپس متوجه دارایی او می‌شود و سعی می‌کند با کمك رباخواران و دلالهای یهودی آن را بالا بکشد. و جوان زمانی بیدار می‌شود که با زن راهی طولانی و فریبنده طی کرده است. داستان در کل به سوداهای یهودیان اشاره کرده و موضع نویسنده را در برابر آنان به نمایش می‌گذارد.

از آثار داستانی که برخی ویژگیهای این دیدگاه را نشان می‌دهد، داستان «زندگی پس از مرگ» (۱۹۲۰) اثر اسکندر بیتجالی است. داستان از اثر جنگ جهانی اول بر اعراب سرزمین شام به طور اعم و فلسطین به طور اخص سخن می‌گوید و به ظلم و جور ترکها در حق آنها اشاره می‌کند. رمان «اسارت پس از آزادی» (۱۹۲۰) اثر قسطنطین ثیودری صائغ نیز از این دست است. رمان یك داستان اجتماعی است که جنبهٔ عاطفی بر آن غلبه دارد؛ سنتهای ازدواج، به ویژه مجبور کردن دختر به ازدواج با مرد غیردلخواه را به باد انتقاد می‌گیرد و از طریق پاره‌ای از شخصیتهای داستان، بر برخی مسایل فکری، اجتماعی و سیاسی انگشت می‌گذارد. رمان «روی خط آهن حجاز» اثر جمال حسینی مانند داستانهایی که پیش از آن نوشته شده‌اند، از هدفهای آموزشی و اصلاح طلبانه سخن می‌گوید، وحدت ملی و پرهیز از اختلافات فرقه‌ای در برابر صهیونیسم و استعمار را تبلیغ می‌کند و سرنوشت سیاه فروشنده اراضی روستای «سته» به یهودیان را نشان می‌دهد. رمان جمال حسینی به نام «چلچراغ» در بررسی مسئله فلسطین وتوطئه‌های استعماری و صهیونیستی علیه آن، و نیز در تصویر توطئه‌های اعیان محلی و طرز فکر آنان دایر بر سازش با دشمنان برای گذران امور، اثری عمیق‌تر دارد. این داستان توانست نقش مهمی در آگاهی میهن‌پرستان بازی کند.

همه این داستانها نشان می‌دهند که نویسندگانشان در شخصیت پردازی و ساختمان داستانهای خود از عناصری چون فرهنگ توده و داستانهای خیالی خارجی مدد گرفته‌اند، چون در آنها همان ویژگیهایی به چشم می‌خورد که در داستانهای عربی در اوان پیدایش آنها در مصر و سرزمین شام، از نظر دوگانگی آرمانی در شخصیت سازی و ماجراجویی قهرمانان و آوردن مثالهای شعری وجود داشت.

### ب ـ دیدگاه ذهنی وخیالی

در این دیدگاه نمونه‌های متعددی جا گرفته‌اند که از یك طرف از دیدگاه اول، یعنی دیدگاه متاثر از آثار کلاسیك عرب و ذوق توده و داستانهای خیالی عربی متاثر است واز طرف دیگر از دیدگاه سوم، یعنی دیدگاه واقعگرا، همراه با تنوع از نوع در اشکال تجربی که تا حدود زیادی محتوا را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

از داستانهای این دیدگاه، داستانی که شاید بیش از همه به دیدگاه اول نزدیك باشد، رمان «امید» از حسن بحیری، شاعر فلسطینی و رمان «برتخت» (۱۹۴۶) اثر محمد عدنانی است. این رمانها اگر چه مسائل شخصی نویسندگان خویش را باز می‌گویند، الزاماً دغدغه‌های اعراب فلسطین را نیز نشان می‌دهند. داستان اول از زندگی جوان زحمتکشی سخن می‌گوید و وضع او را در جامعه‌ای اسیر چنگال استعمار و استثمار تصویر می‌کند. در این رمان، حوادث شکلی فاجعه‌آمیز دارد. داستان دوم، گوشه‌ای از زندگی قهرمان را نشان می‌دهد و به تفصیل به بیماری وخیمش می‌پردازد تا به این وسیله خواننده را وادارد همراه با قهرمان داستان درد بکشد و بیم و امید او را حس کند. این داستان از نظر حوادث پایان خوشی دارد.

پیداست که این دو رمان سعی کرده‌اند دغدغه‌های عرب فلسطینی را که پی برده بود طرحهای استعماری و صهیونیستی، به اشکال گوناگون قصد گرفتن میهن او را دارند، نشان دهد. جسارتی که نویسنده داستان سوم در پرداخت موضوع به خرج داده و بینش ملی بیدارگرانه‌ای که در کار کرده، صفت برجسته‌ای به داستان وی بخشیده است.

به نظر می‌رسد که داستان کوتاه از لحاظ شکل تکاملی از رمان در دههٔ سی‌وچهل اهمیت کمتری نداشته باشد. چه توانست به دست نویسنده‌ای مانند خلیل بیدس و شاگردان و همکارانش چون نجاتی صدقی، محمود سیف‌الدین ایرانی، عبدالحمید یاسین، محمد ادیب عامری و دیگران به خوبی در مسیر تکامل خود بیفتد. نخست دیدگاه خیالی بر آن غلبه داشت و در مسیرهای رومانتیك سیر می‌کرد. مجموعه داستان «قدم اول» اثر محمود سیف‌الدین ایرانی که سال ۱۹۳۷ در یافا منتشر شد همین حالت را داشت. این نویسنده، در مجموعه داستانهای دیگر خود همچنان از دیدگاه خیالی متاثر بود و نتوانست دید واقعگرایانه خود را در کار هنری پیاده کند، این سخن در مورد مجموعهٔ «ده داستان کوتاه» اثر عبدالحمید یاسین که در سال ۱۹۵۹ منتشر شد نیز صادق است، زیرا رومانتیسم بر آن غلبه دارد. دیدگاه خیالی در مجموعه‌های زیر نیز تجلی یافته است: «کفر» (۱۹۵۲)، «پرتو روشنایی و داستانهای دیگر» (۱۹۵۳)، از محمد ادیب عامری، «بامردم» (۱۹۵۵) از محمود سیف‌الدین ایرانی، «سایه بزرگ» (۱۹۵۶) و «داستانهای دیگر» (۱۹۶۰) اثر سمیره عزام، «خورشید دمید» (۱۹۶۰) از یوسف جادالحق، «چه بهای ناچیزی» (۱۹۶۲) از محمود سیف الدین ایرانی، «دانهٔ پرتقال» (۱۹۶۲) از احمد عنانی، «سرزمین غمزدهٔ پرتقال» (۱۹۶۳) از غسّان کنفانی، «شب کی به پایان می‌رسد» از ایرانی، «جهانی نه از آن ما» (۱۹۶۳) از غسان کنفانی و «ساعت و انسان» (۱۹۶۳) از سمیره عزام.

اگر این داستانها در پرداختن به زندگی بینوایان و زحمتکشان از سراحساسات ذهنی و سوزناك نوشته شده‌اند، اثر شکست احساسات تلخ‌تری آفرید، در نتیجه شخصیت در داستانها جایش را به تصویر شخصیتی یك بعدی دادکه بُعدی آرمانگرا بود. این چیزی است که در داستانهای مجموعهٔ «نان قربانی» اثر سمیره عزام، «خورشید دمید»، «دانه پرتقال» بازتاب یافته است. نویسندهٔ مجموعه اخیر در داستان کوتاه خود «دانه پرتقال» به توصیف زندگی خانواده‌ای فلسطینی می‌پردازد که پس از عمری زندگی آسوده و بی‌دغدغه، با درد و ناکامی و بینوایی جانکاهی آشنا می‌شود. مادر بزرگ خانواده بعد از این که پرتقال را به تعداد فراوان میان فرزندان خود قسمت می‌کرد به جایی رسید که دید بچه‌هایش دارند بر سر دانهٔ پرتقالی با هم دعوا می‌کنند. این ترجیع‌بند «بی‌پناهی» و «بینوایی» عرب فلسطینی در پاره‌ای از داستانهای «سرزمین غمزدهٔ پرتقال» و «جهانی نه از آن ما» و «ساعت و انسان» نیز تکرار می‌شود. با اینکه برخی از این مجموعه داستانها کوشیده‌اند به موضوعهای واقعگرایانه‌ای مربوط به مسئله بنیادی «فلسطین» بپردازند و از پاره‌ای مسائل دیگر، چون کودکی، وضع زنان و زحمتکشان و اختلافات درون خلقی ـ که ذهن پاره‌ای از روشنفکران را به خود مشغول داشته بود ـ غافل نشوند، ولی شیوهٔ برخوردشان با مسایل مقهور ذهنیت و گرایش به شیوه‌های رومانسی و خیالپردازی بود.

اثر سمبلیك اسحق حسینی به نام «خاطرات یك مرغ» که در سال ۱۹۴۳ منتشر شد نیز در زمره آثار ذهنی به شمار می‌آید. زیرا نویسنده، دید آرمانگرایانه‌اش را بر شخصیتها و حوادث داستان تحمیل کرده است. اگر اندیشهٔ میهن‌دوستی همچنان ذهن نویسندگان را مشغول می‌کرد، خاطرات یك مرغ، به شیوه‌ای سمبلیك و نه دور از فهم، خطرهایی را که متوجه میهن بود در برابر دیدگان خواننده گذاشت، دوستی و میهن‌دوستی و همکاری و وفاداری و فداکاری را تبلیغ کرد و بر شیوه‌های استعمار که تفرقه و اختلاف را دامن می‌زد حمله نمود.

### ج ـ دیدگاه واقعگرا

این دیدگاه میان رومانتیسم و واقعگرایی منسجم در نوسان است. اگر کشیدن خط فارقی میان مفاهیم گوناگون هنری امر ممکنی نباشد، ولی از خلال غلبه این مفهوم بر دیگری می‌توان بدانها اشاره کرد.

با تولد این دیدگاه، قصه‌نویسی در فلسطین از لحاظ هنری تکامل بیشتری یافت. حالت تجربه‌های نخست از آن رخت بر بست و گنگی و ناآزمودگی آن از بین رفت. نویسندگان در شخصیتهای خود تعمق بیشتری کردند و عناصر هنری گوناگون را در خدمت ساختمانی منسجم به کار گرفتند. همچنین به تدریج توانستند در زمینه دید هنری تجربیاتی کسب کنند. تصور آنها از جهان پیرامون، قالب مشخصی گرفت و تجربه‌های فردی آنان در آثار هنری پیشرفته‌ای تبلور یافت، به این معنی که آن سنگینی حماسه رومانسی که در آثار داستانی‌دهه چهل‌وپنجاه دیده می‌شد در آثارشان کاهش یافت. در مجموعه‌های « از پرتو واقعیت» (۱۹۵۲) از امین فارس ملحس و «خواهران اندوهگین» از نجات صدقی و «کمونیست میلیونر» ایضا از همو (۱۹۳۶)، نمودهای واقعگرایی به خوبی پیداست. داستان «شش روز» نوشته حلیم برکات، نویسنده سوری‌الاصل، نمونه روشنی است که غلبه اندیشهٔ اگزیستانسیالیستی بر نویسندهٔ آن را نشان می‌دهد. داستان با پرداختن به موضوعی واقعی که به جنبه فرهنگی نزاع اعراب و دشمنانشان مربوط می‌شد، «فردیت» را به روشنی در معرض دید نهاد و برای نقل مفاهیم خود از سمبل سازی و شیوه‌های تجربی بهرهٔ فراوان برد. رمان جبرا ابراهیم جبرا «شکارچیان در گذرگاه تنگ» که در سال ۱۹۶۰ به انگلیسی منتشر شد، کمتر شیوه‌های تجربی را به کار گرفت و در بررسی مشکلات اساسی شهروند عرب به طور اعم و فلسطینی به طور اخص وضوح بیشتری داشت. داستان، دغدغه‌های یك روشنفکر فلسطینی را در تبعیدگاهش در یك کشور عربی دوست باز می‌گوید تا به این گونه پیوند میان قضیهٔ فلسطین و سرزمینهای

عرب را نشان دهد و در پایان به طرح موضوع رابطه ارگانیك قضیهٔ فلسطین و مسائل ناشی از توسعه درکشورهای عربی، برسد. نخستین رمان جبرا تحت عنوان «فریاد در شبی بلند» که در تابستان ۱۹۶۴ نوشته شد و در سال ۱۹۵۵ منتشر گردید. مسئلهٔ تفاوتهای اجتماعی، اقتصادی و روانی میان طبقات پایین جامعه را که نان خویش را به دشواری در می‌آورند، و زمینداران را که با نشخوار گذشته خود زندگی می کنند واز پذیرفتن حقایق زندگی سرباز می‌زنند، پیش می کشد. غسان کنفانی نخستین رمان خودرا «مردان در آفتاب» در سال ۱۹۶۳ نوشت و با نوشتن آن، در افشای جنبه‌های منفی اعراب و گریز آنان از برابر مسائل مختلف جامعه زیر ستم فلسطین، سند هنری درخشانی ارائه داد. این اثر توانست در یك چهارچوب هنری شایسته، پرسشهای سیاسی با اهمیتی را برانگیزد و خوانندگان را وادارد که باابوخیزران راننده، یا به تعبیری رهبر شکست خورده، همصدا گردند و پیوسته بپرسند: «چرا بر جدار مخزن نکوبیدید؟» از آن پس، آثار غسان کنفانی رنگی به خود گرفتند که در تبیین هنری مسئله فلسطین، به ویژه جنبه‌های عام انسانی آن، اهمیت اساسی داشت. رمان دومش، «انچه برایتان مانده است» که یك سال پس از اعلام انقلاب فلسطین(۱۹۶۶) منتشر شد، سند هنری دیگری بود که جنبه دیگری از مسئلهٔ فلسطین را نشان می‌داد و آن اجتناب ناپذیر بودن مواجهه فلسطینیان و اسرائیلیان بود. در این رمان، آنچه بیش از همه جلب توجه می کرد، هماهنگی نگرش ژرف به مسئله فلسطین و چهارچوب هنری رمان است. پیروزی حامد برسرباز صهیونیست، در مصافی که به وی تحمیل شد، لحظهٔ روشنگرانهٔ بی نظیری در ادبیات این دوره است، زیرا در حالی که در «مردان در آفتاب» سه مرد فلسطینی در خاموشی دردناکی درون مخزن از پا در می آیند، در رمان دوم، سرباز صهیونیست بر اثر تشنگی هلاك می شود و این صحنه از لحاظ هنری لحظهٔ درخشانی در رمان است.

غسان کنفانی در سال ۱۹۶۵ مجموعه داستان خود را به نام «از مردها و تفنگها» با الهام از اندیشه تن دادن به خطر و مبارزه مسلحانه نوشت. رمانش «بازگشت به حیفا» که در سال ۱۹۶۸ منتشر شد، از ضرورت رویارویی فلسطینی و اسرائیلی برای رسیدن به حقوق خویش با توجه به رابطه ای که میان فلسطینیان به وجود آمده است ـ چه فلسطینیهای ۱۹۴۸ و چه فلسطینیهای ساکن کشورهای عربی سخن می گوید. داستانهای غسان کنفانی مسئله فلسطین را در چارچوبی واقعگرایانه و اززاویه‌های گوناگون بررسی می کنند و از مسئله تحلیلی واقعی، متکی به پشتوانه‌ای هنری ارائه می‌دهند. نمونه‌اش، توصیف رابطهٔ خاك و فلسطینیها در رمان بازگشت به حیفاست، که در آن، نویسنده، قهرمان فلسطینی را رو به روی کسی می گذارد که خانه‌اش را تصاحب کرده است. بدین سان ذهنیت عرب فلسطینی و شهروند یهودی و تربیت و طرز فکر آن دو را می شکافد.

شکست اعراب در جنگ ژوئن ۶۷ داستان نویسان فلسطین را به نوشتن آثار داستانی فراوانی برانگیخت. امین شنار، که از این شکست سهمگین بسیار متاثر بود، در رمان خود «کابوس» سعی می کرد راه حل مسالمت‌آمیزی برای آن بیابد. نویسنده بلاغت و موعظه را کنار نهاده بودو به سمبل سازی رو آورده بود تا بتواند هرچه را می خواهدبگوید.

نویسندهٔ دیگر فلسطین، امیل حبیبی در رمانش «شش پاره از حوادث شش روزه» که در سال ۱۹۶۷ دست به انتشار آن زد، کوشید که مسئله فلسطین را در شرایط و اوضاع گوناگون بررسی کند. نویسنده رمان را در شش تابلو، یا شش داستان کوتاه، هریك را با یك عنوان، نوشت که همه آنها را فضای فلسطین در روز پنجم ژوئن به هم پیوندمی‌داد. داستان، آثار روز پنجم ژوئن را بر اعراب منطقه اشغال شده توصیف می کرد. به همین دلیل نمونه اصیل و تکامل یافته ادب نوپای مقاومت شمرده می شود.

داستان «ام سعد» اثر غسان کنفانی از واقعیت جدید جامعه فلسطین که عرب فلسطینی را واداشته بود خود شخصاً به مقابله با دشمن برخیزد، سخن می گفت. واین دوره‌ای بود که عرب فلسطینی در آن، تازه داشت به فرقی که میان خودش به عنوان «پناهنده» و «مبارز» وجود داشت پی می برد. می بایست یکی از این دورا برگزیند و اوراه مبارزه را انتخاب کرد و به چریکها پیوست، زیرا چنانکه داستان می گفت، این تنها راه رهایی بود. غسان همه این مفاهیم را در قالب شخصیت ام‌سعد تجسم بخشید. ام‌سعد زنی بود نمونه زنان فلسطین که هم شخصیتی خاص بود و هم شخصیتی عام. او که در یکی از اردوگاههای جنوب لبنان زندگی می کرد، زنی است مبارز، در حوادث شرکت می کند و در ساختن و جهت دادن به آنها نقش دارد.

غسان پیش از اینکه کشته شود، طرح سه رمان را ریخت: «عاشق»، «کور و کر» و «آلوی آوریل». در رمان نخست، به فلسطینی متمردی که قبل از سال ۱۹۴۸ بر مقامات قیمومت انگلیسی و صهیونیستها می شورد، پرداخته است. در رمان دوم، می کوشد که شخصیت فلسطینی آواره و پناهنده پس از سال ۱۹۴۸ را با همه ابعاد منفی و مثبتش ترسیم کند. در رمان سوم، سعی کرده است شخصیت عرب فلسطینی در بعد از سال ۱۹۶۷ را که مهمترین خصوصیت آن به مبارزه طلبیدن دشمن و مقاومت در برابر اوست، مجسم سازد. این «تریلوژی» برآن بود که مسئله فلسطین را از خلال یك رشته حوادث واقعی و موثر در شخصیت عرب فلسطینی ـ حوادثی که در شخصیت وی آثار منفی و مثبت برجا گذاشته ـ بررسی کند. نویسنده می کوشد مقاومت اصیلی را که در وجود هر فلسطینی نهفته است نشان دهد: مقاومتی که بر اثر شرایط مقهور کننده پیوسته متراکم تر می شود تا هربار به صورتی نیرومندتر و سهمگین تر رخ بنماید.

در سال ۱۹۷۰، جبرا ابراهیم جبرا در رمانش «کشتی» به شکلی همه جانبه به مسئلهٔ فلسطین پرداخت. ودیع عساف، قهرمان رمان، همه خصوصیات یك شخصیت واقعی و کمال یافته را در خود دارد. نویسنده از طریق او، فضای طبقه بورژوای عرب و بیم وامید این طبقه را ترسیم می کند و از ویژگیهای بورژوازی فلسطینی، فرهنگ و ثروت و تمدن و چشم اندازهای آن، گذشته و آینده‌اش تصویر جانداری به دست می‌دهد.

در سال ۱۹۷۸ جبرا ابراهیم جبرا رمان دیگری به نام «در جست و جوی ولید مسعود» نوشت که در هنر داستان نویسی فلسطین و در میان آثار این نویسنده به خصوص، نقطه عطفی به شمار می آید. پس از انتشار این رمان، شماری از شخصیتهای ادبی فلسطین و کشورهای عرب دست به تحلیل آن زدند و آن را موردبررسی قرار دادند. قهرمان رمان، سرانجام مخفی شدن را چون تنها راه برمی گزیند. این «پنهان شدن» چه بسا به ضرورتی اشاره می کند که فحوایش رها کردن جدلهای فلسفی منفی و گزینش راه پیکار مسلحانه به شکل درست آن است.

گروهی از نویسندگان که نوشتن را در سالهای دهه شصت آغاز کرده بودند، توانستند با الهام از رومانتیسم، داستانهای موفقی بنویسند اینها عبارتند از: نوّاف ابوالهیجا، توفیق فیاض، یحیی یخلف، صبحی شحروری، محمد خطیب، فایز محمود، محمود شقیر، خلیل سواحری، نمر سرحان، رشاد ابوشاور و ولید رباح. اما چندی نگذشت که در آثار پاره‌ای از آنان خصوصیاتی ظاهر شد که نشان می‌داد صاحبانشان این مرحلهٔ رمانتیکی را پشت سرگذاشته‌اند و دید واقعگرایی نسبت به محیط خود یافته‌اند. رمان «آلودگان» که در سال ۱۹۶۴ منتشر شد، بررسی یك رابطهٔ عاشقانه میان دو جوان بود که به جدایی منتهی می شد. رمان نوّاف ابوالهیجا «رانده شده» (۱۹۶۶) تصویری بود از زندگی یك جوان پناهندهٔ مکانیك که عاشق زنی از طبقات مرفه شد و رابطه‌اش با این زن برایش رابطه‌ای رویایی بود. رشاد ابوشاور در رمانش «گریه بر سینهٔ معشوق» (۱۹۷۴) توانسته بود به مسائلی واقعی بپردازد: اشتباهات جنبش مقاومت فلسطین و جنبه‌های منفی بعد از سال ۱۹۷۰ آن را به باد انتقاد می گیرد. وی کوشید بالحنی تیز و درخشان معایب و انفعال برخی از رهبران این جنبش را مجسم سازد. رمان دیگرش «عاشقان» (۱۹۷۷) از هر جهت از آثار دیگرش درخشان‌تر است، زیرا در آن سعی کرده بود بدون هیجان یا ترس به مسئلهٔ فلسطین نفوذ کند. حوادث این رمان در اردوگاه پناهندگان در شهر اریحا و پاره‌ای ازمناطق کرانهٔ باختری می گذرد: چند ماه پیش از شکست ژوئن ۱۹۶۷ آغاز می شود و تا چند روز پس از شکست و اشغال کامل فلسطین توسط صهیونیستها ادامه می‌یابد. قهرمان داستان، معلمی است از آوارگان سال ۱۹۴۸ که به‌رغم شرایط اندوهبار پیرامون به جنبش چریکی فلسطین می پیوندد. هنگامی که کرانهٔ باختری به اشغال در می آید، سیمای معلم در داستان همچون یك چریك راستین جلوه گر می شود، چریکی که با تمام درد و رنج و آگاهی و تجربه‌اش از بطن خلق زائیده شده است، در جامعه‌ای فاجعه‌آمیز جوانه زده و بالیده و اینك انسانی شد که جانش با مسئله‌اش در آمیخته و با آن زندگی آگاهانه دارد.

نویسندهٔ دیگر فلسطینی، توفیق فیّاض توانست در شیوهٔ بیانی خود تحولی به وجود آورد. او در سال ۱۹۷۴ رمان مستندش «گروه ۷۷۸» را منتشر ساخت. رمان، شرح ماجرای واقعی گروهی فدایی فلسطینی است که درون اراضی اشغال شده سرگرم مبارزه‌اند و نویسنده از مبارزهٔ آنها گزارشی مستند ارائه می دهد: «این رمان گزارشی است از نخستین و مهم‌ترین گروه فدایی منطقهٔ اشغالی که نویسنده از دهان قهرمانان این گروه در زندانها شنیده است.» اعضای گروه، دریانوردانی هستند که اشغال، آنها را از پا درآورده و بدانجا کشانده که نومیدی خود را با میخوارگی چاره کنند. گروه نشانه‌ای هستند از عربهای ۱۹۴۸ که سرانجام از اینکه عربهای دیگر نجاتشان دهند یکسره نومید شده‌اند و احساس می کنند که اندك اندك دارند تجزیه می شوند و از یادها می‌روند. تا اینکه پس از پیدایش جنبش مقاومت فلسطین در سال ۱۹۶۵ بدان می‌پیوندند. آنها پس از پیوستن به جنبش مقاومت، توانستند دست به عملیات جسورانهٔ چندی بیازند. تا اینکه جاسوسان اسرائیلی براثر رقابتی که میان

سازمانهای مختلف فلسطینی بر سر منسوب کردن پیروزیهای گروه به خود، در گرفته بود به راز آنها پی می برند و دستگیرشان می کنند. از آن پس، توفیق فیّاض همچنان با واقعگرایی با مسئلهٔ فلسطین برخورد داشت و آن را در آثار دیگرش «خیابان زرد» و «بهلول» (دو مجموعه داستان) و رمان «عشق من میلیشیا» نشان داد.

نوّاف ابوالهیجا نیز از آن دسته داستان‌نویسان فلسطین است که در سالهای دهه هفتاد شکل گرفتند. او در کتابهای خود «گذرگاه های روشن به اندوه عرب فلسطینی» (۱۹۷۱) و «برسر کوفتن» (۱۹۷۴) و «اگر امشب تنها بودم» (۱۹۷۸)، به شکلی از شیوه های تجربی بهره برد. از لحاظ شخصیت سازی می کوشد شخصیتهای خود را با پیوند عضوی و عاطفی موثر به زمین (خاك) پیوند دهد.

داستان‌نویس دیگر فلسطین، امیل حبیبی در رمانش «حوادث گیج‌کننده در غیب شدن سعید ابونحس خوشبدبین» (۱۹۷۴) توانست با سبکی واقعگرا و سمبولیك به مسئله فلسطین بپردازد. در این رمان، شخصیت عرب فلسطینی در شکل واقعی خویش، بدون آرایه و پیرایه، تصویر شده و به قالب انسانی خویش بسیار نزدیك است. چنانکه از عنوان رمان بر می‌آید، هم خوش بینی و هم بدبینی را در خود دارد، هم نرمش با قدرت و شاید هم اطاعت ظاهری از آن، و هم وفاداری به میهن در داخل. داستان، تصویر انسانی است که شرایط اورا بر آن می‌دارد با نظامی که بر خاکش مسلط است، رفتاری دوگانه پیشه کند؛ رفتاری که گاه از سر حکمت و نرمش است و گاه اطاعت اجباری است. بدین سان، این رمان توانست پرداخت سیاسی سیمای انسانی را با موفقیت به انجام رساند و راز توجه فراوان ناقدان و پژوهندگان به آن شاید در این نکته باشد. نکته‌ای که آنان را واداشت در ستایش آن فراوان بنویسند و ویژگیهای آن را تحلیل کنند. می‌توان گفت که این رمان در تاریخ داستان نویسی عرب به طور کلی نمونه‌ای منحصر به فرد است.

داستان نویسان فلسطینی، چه آنها که پیش از این آثاری منتشر کرده اند و چه جوانانی که برای اولین بار آثاری منتشر می کنند، همچنان در پی انتشار آثار خود هستند.

در دهه پنجاه و شصت نویسندگانی که پیش از این آثاری منتشر کرده بودند، آثار دیگری منتشر کردند. مثلاً نبیل خوری سه رمان منتشر کرد: «چراغ آبی» (۱۹۵۹)، «رقص بر شیشه» (۱۹۵۸)، «کوچه ترسایان» (۱۹۶۹). از نجویٰ قعوار چهار مجموعه داستان به نام «دیدار» (۱۹۷۳)، «چراغهای گذرگاه» و «پیمانی از قدس» (۱۹۷۸) و «بهار برای کیست؟» (۱۹۶۳)، منتشر شد. سلویٰ بنّا در سال ۱۹۷۲ دو رمان به نام «عروسی کنار رودخانه» و «بازگشت از دور دست» و در سال ۱۹۷۴ یك مجموعهٔ داستان به نام «چهره دیگر» منتشر کرد. همچنین، سحر خلیفه در سال ۱۹۷۶ رمانِ «دیگر کنیزکان شما نیستیم» و در سال ۱۹۷۶ رمان «سنگ صبور» را انتشار داد. رشاد ابوشاور نیز علاوه بر آثار پیشین، در سال ۱۹۷۰، مجموعه داستان «یادروزهای گذشته»، در سال ۱۹۷۴ «خانه‌ای سبز با سقفی طلایی»، در سال ۱۹۷۵ «درختها در کتابها نمی‌رویند» و در سال ۱۹۷۷ «اسب صحراها» را منتشر کرد.

در همین سالها بود که رمان «سالهای رنج» اثر هارون هاشم رشید، و مجموعه داستانهای «تکنوازی بر سطح خیمه»، «تصویرهایی بر دیوار سلول» (۱۹۷۴) و «شیطانِ اردوگاه» (۱۹۷۷) منتشر شدند. از یحیی یخلف، در سال ۱۹۷۷ رمانی به نام «نجران زیر صفر» منتشر گردید. این نویسنده پیش از این در سال ۱۹۷۵ دو مجموعه داستان به نام «کسی که سفر نمی کند» و «کرّه اسب» منتشر ساخته بود.

در سال ۱۹۷۵، محمود شقیر مجموعه داستانی به نام «نان دیگران» و در سال ۱۹۷۷ مجموعه دیگری به نام «پسرك فلسطینی» انتشار داد. در سال ۱۹۷۵ از خلیل سواحری مجموعه داستان «قهوه خانه با شوره» و در سال ۱۹۷۲ از امتثال جویدی رمان «درخت سبز» منتشر شد.

علاوه براین، از نویسندگانی که در دهه شصت‌وهفتاد مجموعه داستان یا رمانهای خود را منتشر کردند نیز باید یاد کرد. گروهی از این نویسندگان عبارتند از نمرسرحان، یوسف ضمره، ابراهیم عبسی، زکی‌عیله، احمد عوده، صالح ابواصبع، افنان قاسم، توفیق مبیض، عبدالله دنان، مفید نحله و ولید ابوبکر.

در دهه هفتاد نویسندگان فلسطینی تحت تأثیر نویسندگان نسل پیش از خود که نخست با ادبیات جهان آشنا شدند و راه را برای نویسندگان بعد از خود باز کردند، به بررسی مسائلی عینی‌تر رو آوردند. این امر آنان را بر آن داشت که از تجربه‌های تازه‌ای که از دههٔ پنجاه در اروپا رو به ظهور نهاده بود، برخوردار گردند.

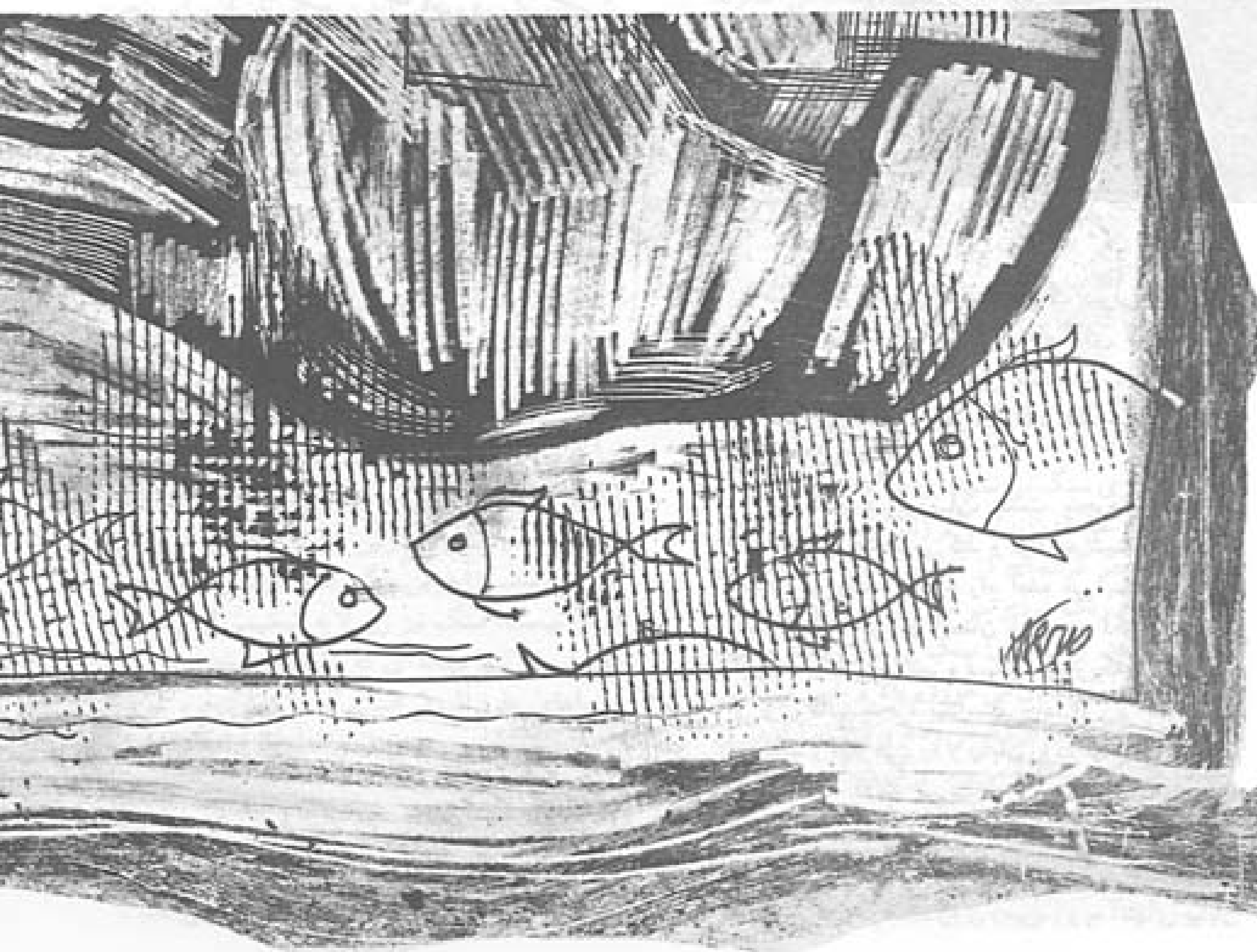
با تأمل در موضوعهای اساسی مطرح شده در داستانهای فلسطینی می‌توان دریافت که این موضوعها با هزاران رشته، همه به «مسئله فلسطین» مربوط می شوند. از این‌رو، نویسندهٔ فلسطینی در بیشتر موارد نمی توانست بر مسایل درونی خویش چنان فائق آید که نگذارد ذهنیت به موضوع اصلی راه یابد. با این همه، این ذهنیت چندان خوب و قوی بود که نه تنها موضوع اصلی را تحت‌الشعاع قرار نداد بلکه مایه و خونی برای باروری و تجلی راستین آن شد.

همچنین کسی که در داستان‌نویسی فلسطین از نظر کمّی تأمل کرده باشد، می بیند که داستان در دهه‌های اخیر آشکارا گسترش فراوانی یافته است، زیرا بسیاری از نویسندگان جوان در بیشتر نقاط فلسطینی‌نشین به نوشتن آن رو آورده‌اند. حتی پاره‌ای از نویسندگان که در زمینه دیگری کار می کنند به نوشتن داستان دست زده و آثاری پدید آورده‌اند، که از جمله آنها می‌توان از شاعران برادران هارون و علی‌هاشم رشید، امین شنار، معین بسیسو، عزالدین مناصره نام برد.

● فصلی از یك کتاب؛ برگرفته از «نگاهی به داستان معاصر عرب» ترجمهٔ محمدجواهر کلام

## منابع:


- ناصرالدین الأسد: خلیل بیدس رائدالقصة العربیه الحدیثة فی فلسطین، القاهرة ۱۹۶۳.
- عبدالکریم الأشتر: دراسات فی ادب النکبة، دمشق ۱۹۷۵.
- ابراهیم السعافین: الروایة فی فلسطین فی عهد الانتداب، عمان ۱۹۸۰.
- واصف أبوالشباب: صورة الفلسطینی فی‌القصة الفلسطینیة المعاصرة، بیروت ۱۹۷۹.
- صالح أبو اصبع: فلسطین فی‌الروایة العربیة، بیروت ۱۹۷۵.
- عبدالرحمن یاغی: حیاةالأدب الفلسطینی الحدیث حتی النکبة، بیروت ۱۹۶۸.
- هاشم یاغی: القصة القصیرة فی فلسطین والأردن، القاهره ۱۹۶۶.
- أحمد أبومطر: الروایة فی الأدب الفلسطینی، بغداد ۱۹۸۰.
- یعقوب العودات: من أعلام الفکر والأدب فی فلسطین، عمان ۱۹۷۶.



# پنجره

□ اسماعیل زرعی

طنینِ ضربه‌های ساعتِ بزرگِ دیواری در فضا می‌پیچد: هشت بار؛ هربار به فاصله‌ای کوتاه. هنوز پژواکِ آخرین ضربه خاموش نشده است که ساعت، تق، صدا می کند و از کار می افتد. همه جا در سکوت فرو می‌رود....

پرنده‌ای پَرپَرزنان، پشتِ پنجره می‌نشیند. بالهایش را صاف می کند و نوك به شیشه می‌ساید. جستی می‌زند و رو به راهِ آمده می‌ایستد. بی‌قرار است. گوشه‌ای از آسمانِ آبی، دو لکه ابر سفیدِ کوچك، بیابانی سرسبز و قسمتی از باریکه راهی خاکی از توی قابِ پنجره پیداست. راه، از زیر پنجره سر می کشد و جلو می‌رود و بیابان را دو نیمه می کند و تا دور دستها ادامه می‌یابد. در سمتِ راستِ آن، تکدرختی پُر شاخه و برگ و قطور و سنگِ بزرگِ خیسی قرار دارد. سایهٔ سنگ روی پایهٔ درخت افتاده و سایهٔ کمرنگِ درخت، روی زمین، رو به انتهای بیابان دراز شده است.

پرنده چندبار خیز برمی‌دارد تا پرواز کند؛ اما هر بار منصرف می‌شود و به دوروبرش نگاه می کند. سرانجام می‌پرد. چرخی توی آسمان می‌زند و به سرعت به طرفِ درخت شیرجه می‌رود. همزمان با نشستنِ آن، دهها گنجشك، سروصداکنان از لابه‌لای شاخه و برگها بیرون می‌آیند و به اطراف پخش می‌شوند. دو گنجشك به فاصلهٔ کمی از سطحِ زمین سردر پیِ هم می گذارند. گاهی بالا می‌روند و گاهی پایین می‌آیند. گاه به چپ، گاه به راست، سایهٔ کوچکشان روی سبزه‌های بلند و گلهای رنگارنگ خودرو پیدا و پنهان می شود. به سرعت رو به لکه‌ابری که درانتهای افق قرار دارد، می‌روند و در دلِ آسمان گم می‌شوند.

لکه ابر به تدریج پیش می آید و بزرگ می شود. و قسمتی از رنگِ آبی آسمان را می‌پوشاند. از زیر آن،

کبوتر سفیدی بیرون می‌آید و نزدیك می‌شود. روی درخت می‌رسد. سر می‌کشد و پایین را نگاه می‌کند. جلو می‌آید و بال‌بال زنان از فرازِ پنجره می‌گذرد.

هیاهوی گنجشکها بیابان را پُر کرده است. براثر پروازهای کوتاه آنها، شاخه‌های نازكِ درخت خم و راست می‌شود. از زیر پنجره، گربهٔ زرد رنگی با خالهای درشتِ قهوه‌ای، بیرون می‌آید و آرام آرام از کنار جاده به طرفِ درخت می‌رود. مسافتی مانده به آن، می‌ایستد و دم تکان می‌دهد و به درخت نگاه می‌کند. گنجشکها ساکت می‌شوند. گربه جستی می‌زند و به درون سبزه‌ها می‌پرد. از لابه‌لای آنها پیش می‌رود. فقط خطی از تیرهٔ پشتش پیداست. به درخت می‌رسد. دم می‌جنباند و بالا رانگاه می‌کند. گنجشکها هیاهویشان را از سر می‌گیرند و شاخه به شاخه می‌پرند. یکی از آنها پَرپَر می‌زند و به آسمان پرواز می‌کند. رگه‌های سفیدابر، آسمان را هاشور زده است.

گربه، کاوشگرانه گشتی دور درخت می‌زند و بعد روی سنگ می‌رود و به تنهٔ درخت چنگ می‌کشد. سایه سنگ و درخت رنگ می‌بازد و کم کم محو می‌شود. گربه از خراشیدنِ درخت خسته می‌شود. روی سنگ می‌نشیند و خودش را جمع می‌کند و به بالا خیره می‌شود. دُم می‌چرخاند و گوشهایش را می‌جنباند. به پوزه‌اش دست می‌کشد و سروصورتش را می‌مالد. ناگهان صدای سهمگین برخورد ابرها او را از جا می‌پراند. هراسان از سنگ پایین می‌آید و رو به سمتی می‌گریزد.

باران شروع به بارش می‌کند. ابتدا ریز و دانه‌دانه، اما طولی نمی‌کشد که رگبار شدت می‌گیرد و همراه با آن، رعد و برق بیابان را پُر می‌کند. قطرات درشتِ آب، تنیده در هم مثل پرده‌ای توری فرود می‌آید و سرسبزه‌ها را خم می‌کند. آب بر سطح جاده جاری می‌شود. بارش نوسان دارد. گاهی آرام آرام کاهش می‌یابد و به صورت رگباری پراکنده در می‌آید و گاه یکباره با همهٔ توان شدت می‌گیرد. کم کم قطرات ریزِ باران به دانه‌های کوچك تگرگ تبدیل می‌شود. هر دانه که روی جاده می‌افتد، موج کوچکی را ایجاد می‌کند حبابهای ریز و درشت در هم می‌لولند. آسمان می‌غرد و دانه‌های تگرگ درشت‌تر و بارش شدیدتر می‌شود. چند تگرگ به پنجره می‌خورد. شیشه می‌لرزد. بارش همچنان ادامه دارد؛ اما آنقدر زیاد است که هیچ جا دیده نمی‌شود....

لکهٔ بزرگِ ابرِ سفید که کنار می‌رود، نور خورشید دوباره به زمین می‌تابد. سایهٔ پررنگ ووسیع شاخه و برگهای درخت روی سنگ افتاده است. دایرهٔ بزرگی از زمینِ دورِ درخت سبز است، اما سبزه‌های اطراف زرد شده‌اند. از آن همه گلهای رنگارنگ اثری نیست. جای‌جایی از زمینِ لخت و ترك خوردهٔ بیابان پیداست. جاده، خشك و خالی است. لایهٔ نازکی از گردوغبار روی سنگ نشسته است.

از انتهای بیابان، سگی با گوشهای آویخته، در حالی که دمش را لای پاهایش فرو برده، پیش می‌آید. قسمتی از موهای سیاه روی پشت و پهلوها و زیرشکمش ریخته و پوستِ چروکیده و تیره رنگِ تنش نمایان شده است. گاه‌گاهی می‌ایستد و زمین را بو می‌کشد و به اطراف نگاه می‌کند و باز راه می‌افتد. له‌له‌زنان از بینِ علفهای زرد می‌گذرد. زیر درخت می‌رسد. لحظه‌ای می‌ایستد و یك پایش را به سنگ تکیه می‌دهد. چشمهایش سرخ است. خسته و ترسیده به دور و برش نگاه می‌کند. زبان از دهانش بیرون آمده و به یك طرفِ پوزه‌اش آویزان شده است. پایش را از روی سنگ برمی‌دارد. نیم چرخی می‌زند و زمین را بو می‌کند. دوباره به راهش ادامه می‌دهد. از روی جاده می‌گذرد و به بیابانِ آن سمت می‌رود. جستجوکنان به این سووآنسو می‌دود و دور می‌شود. همه جا در سکوت فرو می‌رود.

پروانهٔ کوچك و سفیدی می‌آید و روی شیشهٔ پنجره می‌نشیند. شاخکهایش را به هم می‌ساید. آرام آرام بالهایش را از هم جدا می‌کند و دوباره عمودی، روی پشتش به هم می‌چسباند. دو سه قدم راه می‌رود. لحظه‌ای مکث می‌کند و باز به پرواز در می‌آید. مستقیم به طرفِ درخت می‌رود. دور شاخه و برگهای خاك گرفتهٔ آن بال‌بال می‌زند. فرود می‌آید و روی سنگ می‌نشیند. توقف کوتاهی می‌کند و دوباره پرواز می‌کند. بازی‌کنان از سویی به سوی دیگر می‌رود. گاهی اوج می‌گیرد و گاهی پایین می‌آید. لحظه‌ای روی گیاهی می‌نشیند و کمی از ساقه خشك آن بالا و پایین می‌رود، و سپس بی‌قرار، رو به جایی دیگر می‌رود و دور می‌شود.

از انتهای بیابان، گردبادی زمین را می‌روبد و پیش میآید. ذرات خاك و خاشاك را در خود می‌گیرد و می‌پیچد و بالا می‌برد. به جاده می‌رسد. خاك قسمتی از آن را می‌روبد. به سنگ و درخت که می‌رسد، لحظه‌ای از رفتن می‌ماند و به این طرف و آنطرف خم‌وراست می‌شود؛ اما خیلی زود شاخه و برگها را در خود می‌پیچد و از آن می‌گذرد و به راهش ادامه می‌دهد. همهمه‌کنان دور می‌شود. بیابان در سکوت سنگینی فرو می‌رود.

...

سایهٔ درخت به تدریج از روی سنگ می‌گذرد و به طرفِ جاده می‌خزد و هر قدر که قد می‌کِشد، لاغرتر و کمرنگتر می‌شود. سایهٔ شاخه‌های لُخت، مثل دستهایی استخوانی به حاشیهٔ جاده چنگ می‌اندازند. فقط سه برگِ خشك و مچاله شده به انتهای بلندترین شاخه چسبیده است. روی زمین، پُر از برگهای قهوه‌ای و خارهای خشکیده و سنگ ریزه و کلوخ است. بر تیغِ خارها، عنکبوت تارتنیده است. قاصدکهای خاك‌آلود روی تارعنکبوتها و لابه‌لای تیغها و زیر بوته‌های بزرگ جمع شده‌اند. تکه پاره‌های آفتاب‌خورده و زرد شدهٔ روزنامه، یا کاغذهایی که زمانی سفید بوده‌اند در همه جا پخش است.

نسیم ملایمی می‌وزد و غبارِ روی سنگ را می‌روبد. یکي از برگها از شاخه جدا می‌شود و موج‌زنان پایین می‌آید و روی سنگ می‌نشیند. دو برگِ دیگرِ در آن بالا، رو به زمین خم شده‌اند و مي‌لرزند. توده‌های کوچك و بزرگ ابر در گوشه‌ای از آسمان جمع شده است و رگه‌هایی به رنگ زرد و سرخ و نارنجی آنها را به هم پیوند می‌دهد. برگِ روی سنگ بی‌قرار است. حاشیهٔ آن به دست نسیم تکان می‌خورد و بالا و پایین می‌شود. بادتندی هوهوکنان از راه می‌رسد و برگ را از روی سنگ می‌کَند و به هوا می‌برد. برگ دیگری از شاخه جدا می‌شود و همراه با باد اوج می‌گیرد و می‌رود. هیچ پرنده‌ای در آسمان پرواز نمی‌کند؛ فقط لکه‌های ابر به تدریج بزرگ می‌شوند و پیش می‌آیند. آخرین برگ لرزان به شاخه چسبیده است.

جادهٔ ساکت و خلوت، زیرنورِ رنگ پریدهٔ غروب کِز کرده است. خورشید، آرام آرام در دورترین نقطهٔ بیابان فرود می‌آید و روی زمین قرار مي‌گیرد. در یك طرف، صحرای خشك و خارهای خاك آلود و درختِ تنها و سنگِ بزرگِ قوز کرده است و در طرفِ دیگر، خورشیدِ سرخ و بزرگ که نرم نرم به زمین فرو می‌رود؛ و در بالا، آسمانِ بی‌کران است که از سمتِ مغرب هزار رنگ است و این سوتر، به رنگ آبی و سفید که هرچه به شرق نزدیکتر می‌شود، خاکستری رنگ و تیره‌تر می‌شود؛ با ابرهای سیاهی که همچنان پیش می‌آیند و متراکم می‌شوند. سایهٔ درخت به تدریج رنگ می‌بازد و محو می‌شود. روشنایی هوا می‌برد. سیاهی می‌خزد و جلو می‌آید و همه جا را در خود می‌پوشاند؛ و مثل پرده‌ای جلوی پنجره آویخته می‌شود. هیچ چیز و هیچ‌جا دیده نمی‌شود. فقط گاه‌گاهی باد سوت‌زنان، تن به شیشه می‌ساید و می‌گذرد و باز سکوت سایه می‌اندازد....

جرقه‌ای در آسمان می‌درخشد و برقِ آن، سیاهی شب را خط می‌زند. پس از سکوت کوتاهی، ناگهان صدای رعد شیشه را می‌لرزاند و یکباره توفان شروع می‌شود و خود را به پنجره می‌کوبد. صدای خش خش و هیاهو بلند می‌شود. رگه‌های درخشانِ برق، ماربیچ در سینهٔ آسمان می‌دود و برای لحظه‌ای بیابان را روشن می‌کند و بی‌درنگ در سیاهی گم می‌شود. ابرها به شدت به هم می‌خورند و با صدای مهیبی می‌غرند. توفان همهمه‌کنان خود را به درودیوار می‌کوبد و می‌کوشد شیشه را بشکند. برق می‌درخشد. بیابان روشن می‌شود. شاخه‌ای از درخت با سروصدای زیاد شکسته می‌شود و می‌افتد و باز بیابان در تاریکی فرو می‌رود. این وضعیت مدتی طول می‌کشد، اما کم کم از شدت آن کاسته می‌شود.

زمانی کوتاه همه جا در سکوت و سیاهی کمرنگی فرو می‌رود. پس از آن، دانه‌های ریزِ برف از دلِ ابرِ شیری رنگ بیرون می‌آید و چرخ‌زنان از برابر پنجره می‌گذرد و روی زمین می‌نشیند. هرقدر زمان بیشتر می‌گذرد، بلورهای برف درشت و درشت‌تر می‌شود و تاریکی بیشتر رنگ مي‌بازد. صدای خفهٔ سایشِ آنها به یکدیگر، چون همهمهٔ ضعیفی به گوش می‌رسد.

ناگهان پرنده‌ای جیغ می‌کشد. فریاد هراسیدهٔ او سینهٔ شب را می‌درد و پیش می‌آید. به شیشه می‌خورد و زیر بارشِ آرام و سنگینِ برف دفن می‌شود. همه جا در سکوت فرو می‌رود....

هوا گرگ و میش می‌شود. برف از بارش ایستاده است. بیابان یکدست سفیدپوش شده است. روی شاخه‌های لختِ درخت، قشر نازکی از برف نشسته؛ امازیر شاخه‌ها، آنجا که رو به زمین قرار دارد، فقط خیس شده است. بلندترین شاخه، لخت‌تر از بقیه به نظر می‌رسد. از آخرین برگی که به آن آویزان شده بود، اثری نیست. سنگ نیز زیر لایه ضخیمی از برف فرو رفته است. تنها نشانه‌ای که جاده را مشخص می‌کند، ردِ پاهای خون‌آلودی است که از زیر پنجره شروع می‌شود و جلو می‌رود و تا دور دستها ادامه می‌یابد و سپس گم می‌شود....

ساعت، تِق، صدا می‌کند و دوباره به کار می‌افتد. صدای تیك تاكِ گردش دنده‌های کوچك و بزرگ دایره‌ای آن و لی‌لی عقربکها، اتاق را پُر می‌کند.



نقد و بررسی آثار و اندیشه‌های میلان کوندرا

# کوندرا؛ دیدن نیمهٔ واقعیتها

«بخش آخر»

□ محمدرضا گودرزی

مشکل اساسی آثار کوندرا چالش جنبهٔ هنری آنها با جنبه غیرهنری آنها است. یعنی در واقع چالش من خودآگاه او با ناخودآگاه وجودش. به همین دلیل اگر به رقص دایره‌ای جوانان آرمانگرا در «خنده و فراموشی» دقت کنیم، این حرکت یک نمود سیاسی مشخص دارد و یک نماد فلسفی و اندیشهٔ اسطوره‌ای.

تا آنجا که نماد است و کوندرا دایره و خط راست را با هم مقایسه می‌کند، زیباست. از خط راست می‌شود بیرون رفت و بازگشت، اما دایره، نه. بسته می‌شود، و انسان در خارج از حیطه‌اش قرار می‌گیرد. تا اینجا تأثیری درخشان و زیبایی شناسانه دارد، اما آنجا که این بُعد فلسفی به نفع بُعد سیاسی کنار زده می‌شود و همبستگی عقیدتی جوانها رانشان می‌دهد که با بریده شدن از واقعیت بیرونی، درآن دایرهٔ فرضی حل شده‌اند، بوی جانبداری از آن برمی‌خیزد. همچنین در عشقهای خنده‌دار، کوندرا شخصیتی جالب به نام خانم زاتورتسکی خلق می‌کند که نمونه رابطهٔ پیش پا افتاده و روزمره درزندگی زناشویی است. زن، نیازی به خواندن مقالهٔ شوهرش ندارد، تا دربارهٔ آن نظر بدهد. او به صرف شناختی که در زندگی از شوهرش دارد، کارش را تأیید می‌کند: «لزومی ندارد که (مقاله شوهرم را) بخوانم تا بدانم او درستکار هست یا نه. این را از راههای دیگر هم می‌توان تشخیص داد. شوهرم را همان قدر خوب می‌شناسم که مادری بچه‌هایش را می‌شناسد. دربارهٔ او همه چیز را می‌دانم و می‌دانم آنچه که انجام می‌دهد، همیشه صادقانه است.»(۱)

نحوهٔ برخورد علمی با روانشناسی عامیانه در این جا به خوبی دیده می‌شود. در «خنده و فراموشی» کوندرا تمثیل شترمرغها را به خوبی بیان کرده است. آن خودمرکزبینی انسانها که به همه چیز از دریچهٔ ذهن محدود خود، می‌نگرند. «تامینا» تصور می‌کند که شترمرغها برای او حرف و پیامی دارند. او اضطراب و دلهرهٔ درونی‌اش را به بیرون سرایت می‌دهد و شترمرغها را دلواپس خود می‌بیند: «ما آنچه را که می‌خواهیم ببینیم، از چگونگی دیدنش نیز باخبریم.»(۲)

پس تصور می‌کند که آنها سعی دارند با او و دربارهٔ مشکلش سخن بگویند، اما بعد کوندرا روایت می‌کند که، نه. آنها دارند خودشان را روایت می‌کنند. یعنی دراین جهان هرکس به فکر منافع خودش هست و باید باشد. یکی ازبرخوردهای ژرف او در داستان «مرده‌های قدیم برای مرده‌های جدید باز می‌کنند» است: «بشر چیزی بالاتر از جسم صرف است که تحلیل می‌رود، عمل او مهم است، یعنی همان چیزی که بعد از خود برای دیگران به جا می‌گذارد.»(۳)

تعجب نکنید و صبر داشته باشید. این جمله را کوندرا به طنز از زبان زنی پنجاه و پنج ساله می‌گوید که چون زیبائیهای جوانی‌اش زایل شده و دیگر جاذبهٔ چندانی برای کسی ندارد، دلش را با این حرفها خوش می‌کند. اما کوندرا در عمل داستانی او را طوری قرار می‌دهد که به ضد آن حرفش برمی‌خیزد و به نتیجه‌ای معکوس می‌رسد. او بعد از اینکه در مقابل وسوسهٔ جسمش تسلیم می‌شود: «... در درون به پسرش گفت، یادگارها هیچ ارزشی ندارد و یادگار خود او که این مردی که در کنارش است آنرا پانزده سال تمام در ذهنش گرامی داشته بود، هیچ و پوچ است و یادگار شوهرش هیچ و پوچ است. بله پسرم، همهٔ یادگارها هیچ و پوچند.»(۴)

به این نتیجه می‌رسد که یادگارها (یعنی آنچه که بشر بعد از خود برای دیگران به جا می‌گذارد) هیچ ارزشی ندارند. و به سبکی بار هستی می‌رسد. نگاه روانشناسانهٔ او در جاودانگی که متأخرترین کارش است، به اوج خود می‌رسد. و به تعبیری دیگر (از نظرغنای اندیشه) بهترین اثرش همین جاودانگی می‌باشد.

: «وقتی به آدم لقب خر بدهند، مثل خر هم رفتار می‌کند.»(۵)

در فلسفهٔ یونان باستان، مبحثی است که در آن نامگذاری و نامیدن پدیده‌ها را هویت بخشی آنها می‌داند. این نگرش در جاودانگی چند بار تکرار شده است. وقتی به (برنارد) لقب خر می‌دهند، او هویتی می‌یابد که در هزار تویی شگفت او را اسیر می‌کند. هرچه که سعی می‌کند از این سرنوشت مقدر بگریزد، به «خر بودن» نزدیکتر می‌شود، او به جای آنکه این لقب را پنهان کند، می‌خواهد با نشان دادن آن به همه (به زعم خودش) نادرستی آنرا ثابت کند، اما نتیجه برعکس می‌شود و همهٔ کسانی که «... برنارد با شتاب غیرمعقولش دانشنامه (خر بودن) را به آنان نشان داد، او را با چیزی جز آن نام نخواهند شناخت.»(۶)

یکی از روشهای کوندرا همین است. موضوع پیش پا افتاده‌یی را از شوخی شروع می‌کند و به فاجعه و

تراژدی ختم می‌کند. در رابطه با هویت بخشی نام باز می‌خوانیم: «همهٔ ما به طور اسرارآمیزی تحت تأثیر نام‌مان هستیم.»[۷]

«حتی برنارد از همان بچگی که روی تخت بود، نامش پیشاپیش سرنوشتش را چنین تعیین کرده بود که گفته‌هاش با امواج پخش شود.»[۷]

«اسمهای مان هم صرفاً جنبهٔ تصادفی دارد. ما نمی‌دانیم اسمهای‌مان چه وقت به وجود آمده‌اند. یا چگونه یکی از اجداد دورمان آن را به دست آورده است. ما اسمهای‌مان را اصلاً نمی‌فهمیم و تاریخ‌شان را نمی‌دانیم، با وجوداین، آن را با وفاداری بسیار تحمل می‌کنیم و با آن ترکیب می‌شویم و آنرا دوست می‌داریم، و به شکل مسخره‌ای به آن می‌بالیم. انگار در یك لحظهٔ درخشش الهام، خود آن را خلق کرده باشیم.» و با این اندیشه، کوندرا به تقدیرگرایی نزدیك و نزدیکتر می‌شود.

دیدیم که کوندرا هرجا که از حوزهٔ تجربی‌اش استفاده کرده، برخوردش با قضایا ملموس‌تر و حسی‌تر بوده است و به همین دلیل و از همین زاویه بهترین کارش «عشقهای خنده‌دار» است. خودش دلیل خوش ساختی آنرا: «من این رمان را با تفریح و لذتی بیشتر از رمانهای دیگر نوشته‌ام.»[۸] یعنی نویسنده خود را در آن رها کرده و مدام به تعقل سیاسی نپرداخته است.

هسته مرکزی آثار کوندرا «مضمون واحد» است که به جای وحدت عمل نشسته و تمام نکات پراکندهٔ دیگر را حول محور خود جمع کرده است. البته مبتکر این شیوه، هرمان بروخ بوده و کوندرا کار او را تکمیل کرده است.

اینك زمان آن رسیده است که به پدیدهٔ «یك شکل سازی» و «فردیت زدایی» و «تجاوز به حریم تنهایی» انسانها برسیم. این پدیده که جان مایه دوران ماست، درست ضد آن روندی است که سرمایه‌داری، ابتدا در بدو پیدایش خود، سرلوحه خویش قرار داده بود. ایدئولوژی سرمایه‌داری ابتدا بر اساسِ ارزش بخشی به فرد و اهمیت بخشیدن به او، شکل گرفته بود اما با از میان رفتن رقابت آزاد و پیدایش انحصارات و تسلط یکسان‌سازی اقتصادی، این ارزش نهادن به فرد واصالت او نیز از میان رفت و فرد در جمع حل شد. در مقابله با این روند، طبیعی این بود که انسان‌ها نیز جمعی مقاومت کنند و به این روند، تن نسپارند. اما روشنفکرانی چون کوندرا از قضیهٔ فردیت زدایی، فقط مویه بر گذشتهٔ طلایی از دست رفته را که در آن فرد همه چیز بود، گرفتند و عملِ اجتماعی‌شان بر همین محور، شکل گرفت اما همین فردیت و «تنها» زدایی، در جوامع پیشرفتهٔ صنعتی و جوامع پیرامونی، نمودهای متفاوتی پیدا کرد. در آنجا: «تنهایی، چه معنا می‌دهد؟ آیا آنطور که خواسته‌اند باور کنیم، «تنهایی» بار سنگین اضطراب و نفرین است، یا برعکس، گرانبهاترین نعمتی است که اجتماع، با حضور مداوم خود، درحال نابود کردن آن است؟.»[۹]

یا در رمان جاودانگی «اگنس» قهرمانِ زنِ رمان، ابتدا از دست دخترك موتوسیکلت سواری که به قصد خودنمایی، صدایِ وحشتناك موتورش را درآورده، عصبانی می‌شود، اما وقتی که به نعمت تنهایی خود فکر می‌کند، این جمله به ذهنش می‌آید: «من نمی‌توانم از آنان متنفر باشم، چون هیچ چیز مرا به آنان پیوند نمی‌دهد، من هیچ وجه اشتراکی با آنها ندارم.»[۹]

او تنهایی را «غیبت شیرین نگاهها» می‌داند. و نگاه دیگران را «مثل بارهایی می‌داند که او را بر زمین می‌دوزند، یامثل بوسه‌هایی که توانش را می‌مکند. نگاهها، سوزنهایی هستند که روی صورتش چین می‌اندازند.»[۱۰]

او در برخورد با شوهرش هنگامی که می‌گوید: «مردم هر قدر به سیاست ومنافع دیگران بی‌قیدتر باشند، بیشتر دربارهٔ صورت خودشان وسواس پیدا می‌کنند.» و این را «فردگرایی زمانهٔ ما.»[۱۰] می‌خواند اما اگنس پاسخ می‌دهد که: «این چه ارتباطی با فردگرایی دارد؟... برعکس معنایش این است که یك فرد دیگر به خودش تعلق ندارد، بلکه به صورت اموال دیگران در می‌آید و... دیگر چیزی به نام فرد وجود (نخواهد داشت)»[۱۰]

یعنی در جوامع صنعتی، این تنها ماندن و تنها بودن، مقدس شمرده می‌شود و تجاوز به حریم آن کفر اما برعکس در جوامع پیرامونی با بافت سنتی چون سرمایه‌داری کاملا مستقر نشده بود، روند «تنها سازی» از همان ابتدا با مشکل روبرو شد. (البته نه در عرصهٔ روابط خصوصی) چون سیستم اجتماعی در این کشورها بر تداخل و نزدیکی مردم متکی بود، به همین دلیل اکثر خانواده‌ها همیشه از کار و کردار و مشکل هم با خبر بوده‌اند (چه در مناطق روستایی چه در مناطق شهری) در نتیجه، در مقابل سکونت در مجتمع‌های آپارتمانی اکراه خاصی داشته‌اند و به سختی خود را با فرهنگ آپارتمان نشینی وفق داده‌اند. (اگر هنوز نداده باشند) اکثر طبقات محروم ومتوسط، بی آنکه از علل ساختاری آن آگاه باشند، از این تنها شدن احساسِ اضطراب می‌کنند. (البته نیاز به تأکید نیست که دگرگونی روندهایِ اجتماعی ـ اقتصادی، منوط به نیت افراد نیست و از قوانین خاص خود پیروی می‌کند و برخوردهای سانتی مانتالیستی روشنفکران دردی را دوا نمی‌کند. و به هرحال، انسان ناگزیر به تطبیق است) برخوردی که در این نوع جوامع با مقولهٔ «تنهایی» می‌شود (وابستگی‌هایِ تنگاتنگ اقتصادی را نبایست فراموش کرد) نفی آن وگرایش به سوی جمع و تجمع است. از بُعد سیاسی نیز، چون مردمِ جوامع پیرامونی، برای کوچکترین اقدامِ حق‌جویانه، به تجمع نیاز دارند، (نیاز به احقاق حق، در کشورهای پیشرفته هم وجود دارد اما در آنجا نهادهای مختلفِ اجتماعی ـ سیاسی وظیفهٔ هرگونه اقدامِ متشکلِ باز دارنده و تلافی‌جویانه را به عهده دارند) پس، تنهایی را برنمی‌تابند. به عبارت دیگر، انسان برای وحدتِ عمل اجتماعی، نیاز به تجمع و جمع‌گرایی دارد. در کشورهایِ پیشرفتهٔ صنعتی، روشنفکران برای تبدیل نشدن به کلیشه و مقاومت در برابر یکسان سازی و کالا شدگی، نیاز به تنهایی و تفرد را بیشتر احساس می‌کنند. اما به جای هرگونه اقدامِ بنیادی بر علیه از خودبیگانگی و شیئی‌وارگی به کنامِ فردی خویش می‌خزند و کوندرا نیز با تقدس فردگرایی، به هرگونه تشکلِ جمعی می‌تازد و تنها، حریمِ فرد را گرامی می‌دارد. او حتی اعمال و افکار مبارزه جویانه را نیز به حرکتهای فردی تنزل می‌دهد: «یك جوان بیست ساله که به حزب کمونیست می‌پیوندد، یا تفنگ به دست به کوهها می‌رود تا همراه با دسته‌ای چریك بجنگد، فریفتهٔ تصویر انقلابی خویش است، که او را از دیگران متمایز می‌سازد و این کار باعث می‌شود که او خودش شود. سرچشمهٔ مبارزهٔ او، یك عشق لگام گسیخته و ناخشنود به خویشتن خویش است، خویشتنی که می‌خواهد با صفات ممتاز و رسا مشخصش کند...»[۱۰]

درست است که هیچ انسانِ فرهیخته‌ای، مخالفِ مصون ماندنِ زندگی فرد از دستبرد دیگران نیست و هر فردی حق دارد که رفتار، اندیشه و زندگیِ ویژهٔ خویش را دارا باشد، و درست است که هیچ تجمع گوسفندوار بی‌اندیشه‌ای، پسندیده و جایز نیست و شخصیت انسان، به فردیت اوست. اما این همه، دلیل بر نفیِ اصالت جمع نمی‌شود. آیا شخصیتهای کوندرا توانسته‌اند از حریم تنهایی‌شان دفاع کنند؟ آنها به تدریج، ماهیت خود را از دست داده، بی‌اهمیت و محو شده و عده‌ای نیز تسلیم مرگ شدند: «هنگامی که فردگرایی بر اثر دگرگونیِ زندگیِ اقتصادی و جایگزینی کارتلها و انحصارات به جایِ رقابت آزاد، محکوم به نابودی شد، ما شاهد دگرگونیِ موازی و همپایی در فرم رمان هستیم که به اضمحلالِ فزاینده و نابودیِ شخصیت فردی، یعنی قهرمان رمان انجامیده است.»[۱۱]

اما تا دم مرگ، اضطراب آنها را راحت نگذاشت. اضطرابی گنگ و نامفهوم. چرا که به هیچ امیدی وابسته نبود: «یکی از شرایط وارد کردن زمان در جهانِ بی‌زمان، طبعاً اضطراب است. اما همانگونه که پیشتر گفته شد، توصیف اضطراب تا هنگامی که جنبهٔ دیگر زندگیِ واقعی و زمانمند، یعنی امید (خواه واقعی و موجه، خواه خیالی و واهی) بدان افزوده نگردد، ناکامل است. زیرا که اضطراب، صرفاً نقطه مقابلِ منفی امید است.»[۱۱]

انسان که موجودی اجتماعی ودائم در کنش واکنش با جامعه است، با خیال‌پروری و ذهن‌گرایی نمی‌تواند با مشکلات جامعه مبارزه کند. اندیشهٔ «تنهایی زدایی» در انتهای رمان «خنده و فراموشی»، به خوبی در رابطه با تامینا نشان داده شده است. تامینا به فضایی نمادین وارد می‌شود و با کودکانی محشور می‌شود که به عنوان نماد حاکمیت به تنهاییِ او تجاوز می‌کنند. او را در جایِ عمومی می‌خوابانند، وارسی‌اش می‌کنند، حتی به خلوتِ حمام گرفتنش هم رخنه می‌کنند. این غلوِ رمانتیستی که کوندرا برای نشان دادن فاجعهٔ امحاء فردیت در چکوسلواکی به آن متوسل می‌شود، نشاندهندهٔ برخورد سیاسی او با قضیه است. (برخورد سیاسی در یك اثر هنری، اگر درونیِ اثر شده باشد، نه تنها مخل نیست، بلکه عین زندگی است) در هر زمان کوندرا می‌گوید: «درست با از دست دادن اعتقاد به شناختِ حقیقت، با از دست دادن هم‌آوایی دیگران است که انسان، فرد می‌شود.»

این جملهٔ لاادری مآبانه، به خوبی ضدیت کوندرا با هم‌آوایی دیگران را نشان می‌دهد. همانطور که گفتم این فردگراییِ بی‌حاصل، آخر سر منجر به پوچ گرایی شد: مفیدِ بودن واقعاً یعنی چه؟ دنیای امروز، همان‌طور که واقعاً هست، حاوی مجموعهٔ فواید همه زمانهاست و معنای این سخن این است: «بالاترین حد اخلاق عبارتست از بی فایده بودن»[۱۲]

بی‌فایده بودن همه چیز، پوچ بودن همه چیز، و بی‌معنا بودن آن: «اتحادِ شکلِ سبك‌مایه و



موضوع گران‌مایه، از وقایع فاجعه‌آمیز زندگی ما (وقایعی که در بستر ما می‌گذرند.، و نیز وقایعی که ما در صحنهٔ بزرگ تاریخ به نمایش می‌گذاریم) و بی‌معنایی خارق‌العاده آنها، پرده برمی‌دارد.

و یاز: «عنصر کمدی... بی‌معنایی و بی‌ارزشی همه چیز را با خشونت بر ما آشکار می‌کند. من تصور می‌کنم که هر چیز بشری جنبهٔ کمیک نیز دارد، جنبه‌ای که در برخی موارد، شناخته شده، پذیرفته شده، و به کار گرفته شده است، و در موارد دیگر پوشیده و مستور.»

اما ببینیم نظر لوکاچ در مورداین بی معنایی زندگی چیست: «معنای کنونی زندگی، عبارت است از بیگانگی جهان بیرونی با تمایل فروکش ناپذیر روح که پیوسته از تنگنای این جهان فراتر می‌رود و در طلبِ ذات است... در یك کلام، فقدانِ معنای جهانِ «مرده‌ای» که دیگر مظهر ارزشها نیست و دیگر به دست آنها ساخته نمی‌شود و... پیوسته با تمایلات روح، با شور «متافیزیکی ذهن» ناسازگار است.»(۱۱)

(آوردن نقل قول از کسی، دلیل برتائید تمام نظریات آن شخص نیست) وجود این بی‌معنایی، بی‌ارزشی و پوچ گرایی که کوندرا تبلیغ می‌کند، اورا به «مابعد مدرنیستها» نزدیك می‌کند: «انسان زدائی کرهٔ زمین و پایان زندگی بشر، مفهومی مابعد مدرنیستی است... آنها از فرسودگی و خستگی سخن می‌گویند و «مایه‌های پوچی» را به نمایش می‌گذارند.» همچنین مابعد مدرنیستها معتقدند: «دیگر نه جهان از وحدت، انسجام، و معنا برخوردار است و نه خود. همه چیز به شدت «مرکززدایی» شده است.» اما این مفاهیم، حداقل برای ما اعضاء جوامع پیرامونی که «تمایل فروکش ناپذیر روحمان پیوسته از تنگنای جهانمان فراتر می‌رود» به معنای خلع سلاح شدن در مقابل قدرتهای قهار اقتصادی ـ سیاسی است که به پشتوانهٔ سخنانِ امثال کوندرا، با روی با انداخته و با اسکناس صد دلاری سیگار خود را روشن می‌کنند وامیدوارند با تلاش اینطور اشخاص، همه به بی‌معنایی زندگی پی برده و سر در لاك خود فرو برده و به همان نان خشك خود بسازند، تا آنها هم زندگی خود را بکنند. کوندرا نشان داده که مشکلش، مشکلِ روشنفکران سیرجوامع غرب است که فقط خواستارند به حال خود رهاشان کنند تا با زن وویسکی عمر به سر ببرند، و کاری به کار مردمی که حقوق انسانی پیشکششان، به ابتدایی‌ترین حقوق حیوانی (داشتن طویله ـ علیف ـ جُل مناسب و توانایی تولیدمثل در فضایی دومتری) هم نرسیده‌اند، ندارند. جایی که غول فقر از تمام تجلیات زیبا شناسانهٔ روح، آنها را دور کرده و به قدری از ماهیت واقعی خویش جدا افتاده‌اند که توانایی نگاهِ مشفقانه به طبیعت را هم از دست داده‌اند، به طوریکه اگر زنبور عسلی را نشسته بر گلی ببینند، اولین فکری که به مغزشان می‌رسد، اسیر کردن زنبور و چلاندنش است، مگر قطره عسلی از پایین تنه‌اش بچکانند و قاتق نانشان کنند. در این شرایط است که کوندرا می‌آید در بار هستی، حرکت در جهت تحقق یك ایده یا باور داشتن به یك مرام را «راه پیمایی» می‌نامد و اعتقاددارد که این حرکت، امری رؤیایی و غیرواقعی است: «فرانز به این سفر آمده بود تا سرانجام متوجه شود که زندگیِ واقعیش ربطی به راه پیمایی سابینا ندارد، و در دوست عینکیش خلاصه می‌شود. او به این سفر آمده بود تا خود را متقاعد کند که واقعیت فراتر از رؤیاست، بسی فراتر.»

«رسالت اجتماعی» عبارتی ابلهانه است. من رسالت اجتماعی ندارم. هیچکس رسالت ندارد. درك اینکه آزاد هستیم و رسالت اجتماعی نداریم به ما آرامشی بی‌نهایت می‌بخشد. کوندرا چه نتیجه‌ای می‌خواهد بگیرد؟ آیا می‌خواهد به روشنفکران ورشکسته، آرامش بدهد؟ یا به کسانی که تحلیل اجتماعی را از تحلیل ناب هنری جدا می‌دانند، درس بدهد که: بیخود اعصابتان را خراب نکنید. کی به کی است؟! بگذارید فعلاً حرفهامان را بزنیم تا بعدش. بالاخره یك منتقد خیرخواه پیدا می‌شود که اثرمان را ازنظرگاه زبانشناسی ـ روانکاوی و ساختارگرایی تحلیل کند و در آنها چیزهایی بیابد. او با این حرفها، و نفی باورها و ایدئولوژی‌ها (البته به ظاهر) به نفیِ حرکت و تأیید سیکباری هستی می‌رسد. آن هم از موضعی سانتامانتالیستی. می‌گویید نه، به این جمله توجه کنید: «من فکر می‌کنم پس هستم، گفتهٔ روشنفکری است که دندان درد را ناچیز می‌داند. من احساس می‌کنم، پس هستم، حقیقتی است بسیار بسیار معتبرتر و در مورد هر موجود زنده به کار می‌رود. از نظر فکری، خویشتن من با خویشتن تو تفاوت اساسی ندارند. «چه انشتین، چه هیتلر! چه کوندرا، چه نیچه!» (نگارنده) افراد بسیار، اندیشه‌های کم: همهٔ ما کم و بیش مثل هم فکر می‌کنیم و افکارمان را با یکدیگر مبادله می‌کنیم، از هم وام می‌گیریم و از یکدیگر می‌دزدیم. اما وقتی کسی پایم را لگد می‌کند، فقط احساس درد می‌کنم. در اینجا بنیاد خویشتن فکر نیست، بلکه رنج است که بنیادی‌ترین همهٔ احساسهاست.»(۱۲)

البته خواننده‌ای که احساسش بر تفکرش پیشی بگیرد، گفتهٔ کوندرا به دلش می‌نشیند: «احساس می‌کنم، پس هستم.» اما همانطور که کوندرا تصریح می‌کند، این هستی، هستی‌است که برای تمام موجودات زنده به کارمی‌رود و معتبر است. گربه هم درد می‌کشد و از درد مرنو می‌کشد. سگ هم از درد زوزه می‌کشد. پس آنها هم «هستند!» در اینجا می‌بینیم که «فکر می‌کنم پس هستم.» «ساخت شکنی» شده است و هستی انسانی به هستی هستنده تبدیل شده است. و چالش تفکر و هستی، به چالش تفکر و احساس بدل شده است. دیگر نیازی به برخورد متفکرانه و خردمندانه با جهان نیست، کافی است که درد را حس کنی. اگر امپریالیست، هستی‌ات را چاپید، فکر نکن. فقط حس کن. و برای مشاهدهٔ برخورداحساسی به جای برخورد تعقلی، به عمل پرفسور آوناریوس، همدم راوی دررمان جاودانگی توجه می‌کنیم. او به خاطر اینکه با ماشینیزم بجنگد و به خاطر اینکه معتقد است اتومبیلها شهر را در خود گرفته‌اند وجلوهٔ همه چیز را از بین برده‌اند، دست به پنچر کردن آنها با کارد می‌زند (عمل فردی «رمبو»وار (سیلوستر استالونه)) و با این کارش معتقد است که «حداقلش این است که تعداد اتومبیل‌رانها را کمترمی‌کند.» (صفحه سیصد و بیست جاودانگی)

اگر حس یك هنرمند، ورزیده تر از حس یك انسان عادی است، برای تبدیل کردنش به ادراك است. در اینجا بحث ما بر سر «هستی» احساس نیست، بلکه بحث بر سر «ارزش» احساس است در روند اعمالِ انسانی و تقابل آن با تفکر. (که کوندرا قرار داده

است) او حس را یك امر فردی تبیین کرده است و تفکر را یك امر اجتماعی. «حس می کنم چون فردم.» و «تفکر می کنم چون عضوی از جمعم.» (در صورتیکه اگر از راه روانشناسی اجتماعی به پدیدهٔ حس و ادراك حسی، برخورد کنیم، حس را هم یك امر اجتماعی می بینیم)

: «یکی از بارزترین عقایدی که در سالهای اخیر به تحقق رسیده است، اینست که ادراك حسی، مسأله‌ای از مسایل روانشناسی اجتماعی است، و این امر شاید بارزترین نشانه این باشد که روانشناسی اجتماعی... روانشناسی عمومی را جزو قلمرو خود درآورده است. بنابر این دیگر ممکن نیست ادراك حسی را مانند پدیده ای صرفاً فردی مطالعه کرد که ماهیت آن معلول شبکه‌ای از تارهای عصبی باشد واین تارها تحریکات عالمِ خارج را به سلسلهٔ عصبی مرکزی برسانند. راست است که کیفیت دیدن بر اثر برخورد برخی از ارتعاشها با عصب بینایی و انتقال این تحریك به ناحیهٔ چپ بخش خاکستری مغز و گذشتن از طبقات بصری حاصل می‌شود. اما برخی از جنبه های بینایی، معلول تجربهٔ گذشتهٔ فرد است وتعلق او به گروه نیز در این زمینه سهم مهمی دارد. اطلاعاتِ فراوانی در دست است که نشان می‌دهد برای اینکه بتوانیم به طریقی صحیح پدیده‌های ادراك حسی را تبیین کنیم، بایدبه عوامل اجتماعی توجه داشته باشیم.»(۱۳)

مجموعهٔ اندیشه‌ها، نگرش‌ها، موضع‌گیری‌ها و تفکرات کوندرا، در نهایت او را به تقدیرگرایی کشاند: «آنچه در زندگی تحمل ناپذیر است، بودن نیست، بلکه خود بودن است. خالق با کامپیوترش، میلیاردها خویشتن را با زندگی‌هاشان به جهان آورد. اما صرفنظر از این مقدار افرادِ زنده، می‌توان تصور کردکه یك هستی ازلی، حتی قبل از آنکه خالق شروع به خلق کند، یك هستی که خارج از نفوذ او بوده و هنوز هم هست، حضور داشته است.»(۱۴)

انسانها در چرخه‌ای بی‌پایان، اسیر حرکاتِ از پیش تعیین شده‌اند. کوندرا در جستجوی اتوپیا، هر دوشیوهٔ نظامِ اجتماعی مسلط جهانی را تجربه کرد. اما هیچکدام ارضایش نکردند. او سرخورده از این دو جهان، کلاً از انسان سرخورده شد و هر تلاشی را جهتِ مقاومت در برابر سرنوشت بشر، عبث دانست. او انسان را اسیر «تقدیری تصادفی» دانست که در «امکان» وجودی او متجلی شده است. این تقدیر در رمانِ شوخی، لودویك را اسیر خود کرده است. او هرکار می‌کند که از «زمانك» انتقام بگیرد، موفق نمی‌شود و مقدر است که در آن بازی شکست بخورد. او با وجود اینکه در زندگی با زنهای زیادی آشنا بوده اما مقدراست در مقابل تنها کسی از آنها که عاشقش شده است ناکام بماند. این تقدیر در زندگیِ قهرمان دیگر رمان، یعنی لوسی هم هست. او همواره دنبال عشق پاك و واقعی بوده،و درست زمانی که فکر می کند آنرا در وجود «کوستکا» یافته است، مجبور به ترك او می شود و به تقدیر گردن می گذارد. «هلنا» مقدر بوده که هم شوهرش را از دست بدهد و هم عشقی را که به تصورش در لودویك یافته است. «یاروسلاو» اسیر چنبرهٔ تقدیری است که آیین «سواری شاهان» را به اضمحلال کشانده است و با تلاشی که او می کند تا نقشش در پسرش تداوم یابد باز ناکام می‌ماند. تقدیر «کوستکا» مقدر کرده که زمانی او به عشق واقعی اش برخورد کند که زن و فرزند داشته باشد و قادر به سرپیچی از وظیفه در قبال عشق نباشد. «لودویك» در رابطه با سرنوشت مقدرش می گوید: «تازه همان موقع متوجه شدم که شباهت میان خودم و زمانك به این عامل که زمانك دیدگاههای خودرا تغییر داده و به دیدگاههای من نزدیکتر شده بود، محدود نمی‌شود، خیلی عمیق تر از این حرفها بود وسرنوشتهای ما را به عنوان یك مجموعه شامل می شد.»

لودویك سعی می کند از این تقدیر بگریزد: «من علیه صلحی که زمان پیشنهاد می کرد، با چنگ و دندان جنگیدم.»(۱۵)

«باید نبردم را با دنیای مادی به نتیجهٔ درست و حسابی برسانم.»(۱۵)

«می‌خواستم نه تنها تمام امروز را که در واقع تصادفی محض و ناشی از دیر بیدار شدن و نبودن قطار بود ـ بلکه تمام چیزهایی را که به آن مربوط می شد، به فتح احمقانه هلنا که آن هم آن‌طور که حالا متوجه می شوم ـ برمبنای اشتباه بود، پایان بدهم... و با وحشت متوجه شدم هر ذره از هرآنچه در نتیجه یك اشتباه ایجاد می شود، به اندازه چیزهایی که از راه منطق و ضرورت ایجاد می شوند واقعی هستند.»(۱۵)

«تمام تلاشهایم برای اصلاح کردن اشتباهها، منجر به خطاکاری خودم نسبت به دیگران شده است.»(۱۵)

اما عاقبت در مقابل تقدیر زانو می زند و به مشیت گردن می گذارد: «بیهوده تلاش کردم... جامعه و تمام اشتباهها و بیعدالتی‌هایی که مرا آزار داده (بودند) ثابت، درست وصحیح... حفظ کنم... می گویم بیهوده، زیرا هرآنچه اتفاق افتاده، افتاده است و ممکن نیست نقض شود.»(۱۵)

دایرهٔ این تقدیر دررمان شوخی چنین است: ۱) لودویك عاشق لوسی است، اما لوسی او را دوست ندارد.۲) هلنا عاشق لودویك است اما لودویك او را دوست ندارد. ۳) کستکا از لودویك متنفر است. ۴) کستکا عاشق لوسی است اما به علت وظیفه، اورا ترك می کند۵) لوسی عاشق کوستکاست اما ناکام می‌ماند ۶) هلنا تصور می‌کند که لودویك انسانی بی‌آلایش است و عاشق اوست. ۷) لودویك به اشتباه فکرمی کند که لوسی، باکره‌ای محجوب است که عاشق اوست اما چون از عشق، جنبهٔ معنوی اش را می خواهد، از او می گریزد. (عاقبت معلوم می شود که لوسی نیم فاحشه ـ نیم کودکی است که خاطرات شنیع گذشته‌اش او را از لودویك بیزار و گریزان کرده است.) و باز مقدر است که هلنا با وجودِ قصد خودکشی، زنده بماند و به جای سم، داروی ملّین بخورد، و به جای مرگ به اسهال بیفتد.

رمان، از شوخی‌زاده می شود و به تراژدیِ انسانِ اروپای مرکزی ختم می شود. و داستان به شکلی تمام می شود که لودویك و یاروسلاو به وحدت می‌رسند اما لودویك به جای انتقام گرفتن از «زمانك» هیکل «یاروسلاو» را به دوش می گیرد و به جای تسکین درد، دردش مضاعف می شود. در کتاب «خنده و فراموشی» این تقدیر در قالب تامینا و میرك، تجسم می یابد. آنها هر دو دنبال نامه‌های عاشقانه‌شان هستند، اما هدف هرکدام، متفاوت است. تامینا با این کار، سعی در حفظ خاطرات گذشته دارد اما میرك باالین کار سعی در فراموشی خاطرات گذشته. اما مقدر است که هر دو ناکام بمانند: «تقدیر قصد کمترین همراهی با میرك(برای خوشبختی، امنیت، روحیهٔ شاد، یا سلامتی او) را نداشت، در حالی که میرك با کمال میل حاضر بود هرکاری برای تقدیر خود (برای عظمت وضوح و روشنی، زیبایی، سبك و بهنجاری و اهمیت آن) بکند. او نسبت به تقدیرش احساس مسئولیت می‌کرد. اما تقدیرش در قبال او هیچگونه مسئولیتی احساس نمی کرد.»(۱۶)

تلاش میرك برای دگرگونی این تقدیر، حاصلی نمی‌دهد. و تقدیر او را به راهی برخلاف میلش می‌کشاند. میرك با نابود کردن نامه‌ها ناخودآگاه قصد دارد حافظه خود را پاك کند و گذشته‌اش را نابود کند، یعنی درست همان کاری که مشی حزب کمونیست بوده (پاك کردن حافظه و نابودی گذشتهٔ فرد) نقش تقدیر درداستان (هیچکس نخواهد خندید) از مجموعهٔ عشقهای خنده‌دار، مانند رمان شوخی، از مجرای یك شوخی می گذرد. اما به تقدیر ختم می شود: «ارتباط میان (آن زن) و اتفاقی که در آن هردویمان نقش غم‌انگیزی را ایفا کردیم، ناگهان مبهم، جبری، تصادفی و نه تقصیر خودمان، به نظر آمد. غفلتاً دریافتم که بیهوده خیال می کردم که کنترل سیر حوادث در دست خودمان است. حقیقت این است که اینها اصلاً ربطی به ما ندارد، از جایی در بیرون به ما نسبت داده می شود، به هیچ وجه حکایت ما نیست، نباید به دلیل مسیر مضحك و غریبشان، مورد سرزنش قرار بگیریم، اینها ما را از خود به در می برد، زیرا در کنترل نیروهایی بیگانه قرار دارد.»(۱۷)

در همین کتاب، در داستان «ادوارد و خدا» باز تقدیر کور و تصادف ناگزیر، انسان را در هزار توی خود می کشاند: (ادوارد، شغلش را) انتخاب نکرده بود. نیاز اجتماعی، پروندهٔ حزبیش، گواهینامهٔ دبیرستان و امتحانات ورودی آنرا برایش انتخاب کرده بودند. پیوستگی مرتبط به هم تمامیِ این نیروها عاقبت اورا ازدبیرستان بلند کرد و به مدرسهٔ تربیت معلم انداخت. (همانطور که جرثقیل، گونی را در کامیون می اندازد) نمی‌خواست به آنجا برود... اما سرانجام تن در داد.(۱۷)

ادوارد عاشق آلیس است. ترفندهایی برای دستیابی به او می‌زند تا عاقبت برابر یك تصادف (دیده شدن هنگام خروج از کلیسا) و (انکار نکردن در مقابل محکمهٔ اداری) الیس خود را به او تفویض می کند: «البته ادوارد می‌دانست که این هدیه‌ها (یعنی آلیس) ناحق و نارواست، اما به خود گفت حالا که سرنوشت هدایایی را که استحقاقش را دارد از او مضایقه می کند، پس کاملاً حق دارد که این هدایای ناحق را دریافت کند.»(۱۸)

«انسان تصور می کند که در نمایشنامه‌ای معین، نقش خود را ایفا می کند، و هیچ ظن نمی برد که در این اثنا بی آنکه به او خبر دهند صحنه را تغییر داده‌اند، و او نادانسته خود را وسطِ اجرایی متفاوت می یابد.»(۱۹)

«اگر با همهٔ این احوال این کار را کرد فقط به این دلیل بود که واقعا مجبور بود: اوضاع و احوالی که از همان سرشب در آن قرار گرفته بود، آن‌قدر ناگزیر

کننده بود که گرچه بی تردید می شد روند آنرا کند کرد، اما متوقف کردن آن ناممکن بود، صرفاً به ضرورتی کاملاً ناگزیر تن داده بود.»[۲۰]

می بینیم که ادوارد الف) بر خلافِ تصورش با مدیرهٔ زشت و ناپسند آنجا رابطه برقرار می کند. ب) او بر خلاف تصورش، وانمود به مذهبی بودن می کند. پ) او بر خلاف تصورش به آلیس دست می یابد. ج) آلیس بر خلاف تصورش از او تمکین می کند. د) ادوارد بر خلاف واقع، درنظر مردم آن منطقه آدمی والا به نظر می رسد. س) او بر خلاف پیش بینی اش با حرفهای تندی که می زند آلیس را از خود می راند. ش) بر خلاف تصور، آخر سر او می ماند و وعده های هفتگی با مدیرهٔ مدرسه.

نقش تقدیر و جبر اتفاقی را در رمان بار هستی نیز می بینیم. توماس کشف می کند که برخوردش با ترزا و عشقش و ازدواجش با او، بر اصولی کاملاً تصادفی استوار بوده، انگار دست تقدیری مرموز آنها را به هم پیوند داده است. چه چیز باعث شد که توماس درست ساعت ۶ به کافهٔ آن شهر کوچك برود؟ و در همان زمان از رادیو موسیقی بتهوون پخش شود و شمارهٔ اتاقش هم ۶ باشد؟ تصادفی کور که تقدیری اتفاقی آنرا به تحقق می رساند.

«ترزا آنگاه حس کرد (پرندگان بخت و اقبال روی شانه اش می نشینند) که این مردِ ناشناس، قسمت او بوده است.»[۲۱]

«توما، حضور ترزا را در کنار خود اتفاقی تحمل ناپذیر می دانست.»[۲۲]

«توما فکر کرد، دنبال کردن زنان هم یك «ضرورت است!» بوده، امری اجباری که او را به اسارت می کشد.»[۲۳]

می رسیم به «جاودانگی». در این کتاب هم تقدیر، نقشِ خاص خودش را دارد. «... انسان ذاتاً مهاجم است، محکوم به جنگ افروزی است و اینکه پیشرفتِ فنی، جنگ را بیش از پیش خوفناك می سازد. از نظر خالق چیزهای دیگر بی اهمیت است و فقط بازی تبدیلات و ترکیبات است در داخل یك برنامه کلی، که در آن، امور دنیا پیامبر گونه پیش بینی نشده است، بلکه صرفاً حدود امکانها را تعیین می نماید که در داخل این محدوده تمام نیروی تصمیم به اتفاق واگذاشته شده است، در بارهٔ طرفی که ما به آن انسان می گوییم، همین قضیه حکم فرماست.»[۲۴]

«در کتابهای من این بیشتر تاریخ است که انسان اروپایی را به دام می اندازد. در جهانی که برای ما به دامی بدل شده است، چه امکاناتی وجود دارد؟ ما چه قدرتِ انتخابی داریم؟ چه اشکالی از زندگی وجود دارد؟ حال در نهایت چه فرقی می کند که (کافْ) عقدهٔ اودیپ داشته باشد یا نفرت از پدر: هیچکدام ذره ای سرنوشت او را تغییر نمی دهند.»[۲۵]

کوندرا وجود یك خواهر را برای اگنس امر تصادفی به شمار می آورد: «او خواهرش را انتخاب نکرده بود... وجود یك خواهر در زندگی اگنس همانقدر تصادفی است که شکل گوشهایش تصادفی است.»[۲۶]

«من کوشیدم برایت توضیح بدهم که همگی ما در وجودمان دلائل حك شده ای برای اعمالمان داریم که آلمانیها به آن Grund می گویند. اینها رموزی هستند که گوهر سرنوشت ما را تعیین می کنند. این رموز به عقیده من در ذات یك استعاره نهفته است.»[۲۶]

پرفسور آوناریوس دوست راوی در جاودانگی، با پاره کردن تایر ماشین ها می خواهد چیزی را از نابودی نجات دهد اما این کارش منجر می شود به این که پُل نتواند به اگنسِ در دم مرگ برسد.

«هیئت تکرارناپذیر این ستارگان در لحظهٔ تولد تو، مدار همیشگیِ زندگی و تعریف جبری آن و شخصیت مقدر تو را شکل می دهد... به نظر می آید که ستاره شناسی به ما تقدیر گرایی می آموزد، تو از سرنوشت خود گریزی نداری! به نظر من ستاره شناسی (خواهش می کنم خوب درك کنید، ستاره شناسی به مثابه یك استعارهٔ زندگی) مطلب بسیار دقیق تری را مطرح می کند. شما نمی توانید از مدار زندگی تان بگریزید! از این گفته چنین برمی آید که، مثلاً، این توهم صرف است که بخواهید همه چیز را از نو شروع کنید، و «زندگی جدیدی» را شروع کنید که به زندگی پیشین شباهت نداشته باشد، و به بیانی دیگر از صفر شروع کنید. زندگی شما همیشه از همان مواد، همان خشت ها و همان مشکلات ساخته خواهد شد، و آنچه در ابتدا به نظرتان «یك زندگی جدید» می آید، به زودی معلوم می شود که فقط تغییری است از وجود قدیمی تان.»[۲۷]

شاید اگر کوندرا، به انسان و حرکتهای انسانی اعتقاد داشت و انسان را موجودی سبك و پوچ، انگار نمی کرد، می شد مانند نویسندگان بزرگی چون فاکنر وجویس، پذیرفت که هدف از نفی همه چیز در آثارش، درواقع نشان دهندهٔ واقعیتِ ذهنی و عینی جامعهٔ معاصر بوده و با این نفی، تلاش انسان را جهت دگرگون کردن آن، تأیید کرده است. اما او با نفی همه چیز (منجمله انسان) به پوچ گرایی و بی معنایی در زندگی می رسد، خالی از لطف نیست که عقیدهٔ او و ارنست فیشر را در مورد «نووالیس» یکی از پیشگامان مکتب رمانتیك، با هم بخوانیم: «نخستین کسی که به کیمیاگریِ «ادغام تخیلِ بی بند و بار در رمان» اندیشید، نوالیس بوده... «کاراو» منظومهٔ شگرفی است ملهم از «تکنیك تخیل» خاص رؤیا... درهم آمیختن رؤیا و واقعیت، درواقع، بلندپروازیِ زیبایی شناختی دیرینهٔ رمان است که قبلاً نوالیس به آن پی برده بود...»[۲۸]

«نووالیس نظریهٔ هنری جدیدی را ارائه می کند: «داستانهایی بی ارتباط، لکن متداعی مانند رؤیا، شعرهایی صرفاً نغمه آمیز و مملو از کلمات خوش نوا، لکن درعین حال تماماً بی مفهوم و بی ارتباط، که حداکثر فقط چند بیتی از آن مدرك است، تمامی این ها باید پاره های چیزهای مطلقاً متفاوت باشند.» این احساسِ زیستن در جهانی از هم گسسته، جهانی چندپاره، این فرار از واقعیت به سوی تداعی های تهی از مفهوم یابی ارتباط ـ به عنوان وسیله یی برای درك واقعیتی عرفانی ـ تمام این اندیشه ها که نخستین بار رمانتیك ها اعلام داشتند، بعداً اصولِ هنری مقبولِ جهانِ بورژوایی شد.»[۲۹]

این جملهٔ ارنست فیشر دقیقاً وصف حال کوندراست: «انسانی که به جامعه یی تعلق نداشته باشد، هویت خود را از دست می دهد و به خزنده یی تبدیل می شود که سینه خیزان، فاصلهٔ بین پوچ و پوچ را می پیماید و در نتیجه، واقعیت، غیرواقعی و انسان، ناانسان می گردد»[۳۰] پس از بررسی نقش تقدیر و تصادف در آثار کوندرا، به نکاتی اندیشمندانه و فلسفی در آثار او می پردازیم.

انسان برای اینکه اندیشه هایش به جزمیت تبدیل نشود، باید همواره به «شك» قایل باشد. شکی اندیشمندانه که دکارت پایه گذارش بود و برای یك آزاداندیش همواره باید به صورت یك مبنا وجود داشته باشد تا از آن طریق به مسائل نگاه کند. تا اینجاش بحثی نیست. اما اگر کسی به شك معتقد بود، دیگر نمی تواند هیچگاه، هیچ یقینی را بپذیرد؟ آیا شك، دلیل بر نفیِ «قطعیت» در همهٔ زمانها و دورانهاست؟ کوندرا می گوید بله. شك تا ابد. او معتقد است که از دیدگاه هستی شناسی باید به شك «قطعیت» بخشید. (توجه داشته باشیم که اصطلاح هستی شناسی را کوندرا از «هایدگر» به وام گرفته است. هایدگر قشر دوم (از سه قشر) هستنده ها یا موجودات را هستی شناسانه می نامد و در بارهٔ خصوصیات آنها می گوید: ساختمان یا نظامی را تشکیل می دهند که در بنیاد هریك از اشیاء قرار دارد و درواقع انگیزهٔ ممکن سازندهٔ وجود آنهاست.)[۳۱]

از طرفی در مورد همین واژه «م.ی.بوخنسکی» توضیح می دهد که: «در هستی شناسی... بهتر است به جای «هستی» اصطلاح «چیزی که هست» به کار برده شود. بنابراین به هرچه که «هست»، یعنی به نحوی وجود دارد، می گوئیم «چیزی که هست.»[۳۲] بعد اضافه می کند که این «چیزی که هست» در مورد چیزهایی که احتمالِ بودنشان هست هم، صدق می کند. یعنی «امکان» را هم درنظر می گیرد. برگردیم به کوندرا، چون از نظر او «شك» «چیزی است که هست» پس قایل می شود به این که به همه چیز باید با شك نگاه کرد الا به شك. و «شك» مطلق می شود: «خرد تردید در یقین را یگانه یقین دانستن»[۳۳] و «در قلمرو رمان، کسی تأکید و تصدیق نمی کند. این قلمرو بازی و فرضیات است.»[۳۴]

نکته ای بدیهی در دیالك تیك هست که هر تصدیقی در ذاتش شامل یك نفی است، و هر نفی زایندهٔ یك تصدیق. کوندرا بر خلاف ادعایش، در سراسر آثارش در جهت نفیِ «باور داشتن» و «رفتارهایی را انجام دادن» گام برمی دارد. نفیِ «راهیمایی بزرگ» در بارهستی درواقع تصدیقِ ضدآن است. نفی ایدئولوژی، تصدیق «بی ایدئولوژی» بودن است. ولی ایدئولوژی بودن، خواستِ کسانی است که از آن متضرر می شوند. و باز می رسیم به تحلیل سیاسی. اما او زیرکتر از آن است که به این پاسخ ها توجه کند. شاید برای «فرمالیستهای»ما، خیلی عجیب باشد که کوندرا به عنوان یك «سبك ساز» جدید، خود، مضمون را «سطح بالای» شکل می داند. : «آنجا که رمان مضمون هایش را رها کند و به نقل داستان قناعت ورزد، اثری بی مایه و بی جاذبه می گردد. در عوض، مضمون می تواند به تنهایی، بیرون از داستان، پرورانده شود. من این شیوهٔ پرداختن به مضمون را «گریز از موضوع» می نامم. گریز از موضوع، به معنای آنست که داستانِ رمان، لحظه ای رها شود.»[۳۵]

چرا رها کند؟ چون نویسنده در آن لحظه می خواهد از عقاید و افکارش دفاع کند و «ارزشهایش» را به کرسی بنشاند. ارزشی در بی ارزشی. او در همان صفحات اولیه «جاودانگی» از دیدگاه خودش، نکاتی را در بارهٔ «حرکت» بیان می کند: «... یك حرکت را نمی توان به مثابه بیان یك فرد، به مثابه آفرینه او دانست (زیرا هیچ فردی نمی تواند حرکتی بی سابقه [در اینجا اشاره دست

اگنس) را که مال هیچکس نباشد، خلق کند) نیز، حتی نمی‌توان حرکت را به مثابه ابزار شخص تلقی کرد، برعکس این حرکتها هستند که از ما به مثابه ابزار خود، به مثابه حاملان و وسیله‌ای برای تجسم خود استفاده می‌کنند.»(۳۶)

این جمله از چند زاویه قابل بررسی است. اول اینکه ما حرکت انسانی را (اشاره کردن دست به عنوان خداحافظی) یك حرکت قدیم بدانیم که قبل از ما موجود بوده و ما از این حرکت به واسطهٔ نیرویی مرموز، آگاه شده و آنرا مورد استفاده قرار داده‌ایم (به تعبیری دقیقتر می‌شود گفت که مفهومی «مُثُل افلاطونی» وار به آن ببخشیم، یعنی صورتی ازلی از حرکت، که ما تنها به عنوان اجرا کنندگان آن یا حاملان آن، وسیلهٔ انتقالش هستیم.

: «... عدسیِ عکاسی مدتها قبل از آنکه عدسی اختراع شود، وجود داشته است عدسی همچون ماهیت غیرمادی خود وجود داشته است»(۳۶)

: «همانطور که می‌دانیم، چیزها، به گوهر، حتی پیش از آنکه از نظر مادی تحقق پیدا کنند و نامگذاری شوند، وجود داشته‌اند.»(۳۷)

از طرف دیگر کوندرا این حرکت را در حوزهٔ هشتاد میلیاردی انسان (انسان در طول تاریخ) بررسی کرده است. به این تعبیر، این حرکت، حرکتی است که انسان، هزارها سال قبل، آنرا اختراع کرده و سپس به تدریج از آن به مثابهٔ یك مفهوم، یا یك «نشانه» استفاده کرده است. (علم نشانه شناسی حرکتِ خداحافظی را که با دست انجام می‌پذیرد، یك نشانهٔ قراردادی می‌داند که جهت انتقال یك مفهوم، از آن استفاده شده است) به این تعبیر، این حرکت، ابزاری شخصی نیست بلکه ابزاری تاریخی است. اما آنجا که حرکت را ماوراء انسان قرار داده و از انسان به مثابهٔ حاملان آن استفاده کرده، آنرا از مسیر تاریخی خود جدا کرده و از یك نشانهٔ ارتباطی ـ اجتماعی به یك مفهوم فرا انسانی که انسان را در درون خود محاط کرده است، تغییر جهت داده است. پس می‌شود به این نتیجه رسید که: مفاهیم انسانی در هیئت زبان، به تدریج از حوزهٔ تاریخی خود جدا شده، به مفاهیمی کلی، مجرد و انتزاعی تغییر شکل داده و در هیئت جدید، انسان را چون آلت دستی، بازیچهٔ خود قرار داده‌اند. درست در همان صفحه که کوندرا این مقوله را پیش کشیده، برخورد «اگنس» با آسانسور هم، روایت شده است. آسانسور به عنوان مصنوع دستِ انسان، از وظیفهٔ وسیله بودن خود، سر می‌پیچد و خودسرانه به راهی دیگر تمایل پیدا می‌کند. در این جا اوج پدیدهٔ از خودبیگانگی و تسلط اشیا (کالا) برانسان، نشان داده شده است.

قبل از اینکه باز به نکات نشانه شناسانه اشاره کنم، بهتر است برخورد جالبی را که کوندرا با تصویر (به عنوان ثبت چهره در یك لحظهٔ گذرا اززمان) کرده، توضیح دهم. این برخورد، مسألهٔ زمان و مکان را هم به میان می‌کشد: «شخص ممکن است خود را در پس تصویرش پنهان کند، می‌تواند برای همیشه در پس تصویرش ناپدید شود و می‌تواند کاملاً از تصویرش جدا شود: شخص هرگز نمی‌تواند تصویر خودش باشد.»(۳۷) چرا شخص هرگز نمی‌تواند تصویر خودش باشد؟ مگر می‌شود در یك رودخانه دوبار شنا کرد؟ تصویر، منجمد کردن انسان یا شیئی در یك لحظه از زمان است. خارج کردن آن از مدارِ سیّال زمان، در واقع تصویر، گذشته را در خود حبس کرده است. گذشته‌یی که بازگشت ناپذیر است. آیا انسان، همانست که لحظهٔ پیش بود؟ اگر نه، پس چگونه می‌شود برتصویر خود منطبق شد؟

در رابطه با نشانه شناسی که کوندرا در جاودانگی به کرات از آن استفاده کرده است، بر می‌خوریم به حرکتِ دستِ عابری که از جهتِ مخالف «اگنس» در خیابان می‌آمده. کوندرا آن حرکت را به دیوانه یا خل و چل نشان دادن طرفِ مقابل، تعبیر می‌کند: «(او) با غضب به اگنس نگاه کرد و با انگشت به پیشانی خود زد، که در زبان بین المللیِ حرکتها معنی اش این است که تو دیوانه، خل و چل، یا کم عقل هستی.»(۳۸)

«در جریان بگومگو، بریژیت به سرعت سرش را از چپ به راست و از راست به چپ تکان می‌داد و در ضمن شانه‌ها و ابروهایش را نیز بالا می‌برد. هنگامی که در منزل این واقعه را برای پدرش تعریف می‌کرد، همین حرکات را پشت سر هم انجام می‌داد. ما قبلا به این حرکت برخورد کرده‌ایم: این بیان کنندهٔ حیرت توأم با خشم در برابر این واقعیت است که کسی می‌خواهد بدیهی‌ترین حقوق ما را نادیده بگیرد. بنابراین بیایید آن را حرکتِ اعتراضی علیه تجاوز به حقوق بشر، بنامیم.»(۳۹)

«از آن به بعد عینك تیره، نشان اندوه (لورا) شد. او عینك تیره را به این جهت به چشم نمی‌زد که گریه‌اش را پنهان سازد، بلکه می‌خواست مردم بدانند که او گریه می‌کند.»(۴۰)

در صفحه سیصد و پنجاه و هفتِ جاودانگی، کوندرا مکیدن انگشت شست را یك «نشانه» می‌داند. نشانه‌ای که از روی آن می‌توان به درون دیگران رخنه کرد.

در جاودانگی که از نظر غنای اندیشه برجسته‌ترین اثر کوندراست، مبحثی به نام ایماگولوژی وجود دارد که می‌شود از آن به عنوان ایدئولوژی طبقهٔ سرمایه‌دار و اقشار مربوط به آن، یاد کرد: «ایماگولوژی چون از واقعیت نیرومندتر است، پس از ایدئولوژی که از واقعیت ضعیفتر است پیشی جُست.»(۴۱)

«آمارهای افکار عمومی، ابزارِ مهمِ قدرتِ ایماگولوژی است، چرا که به ایماگولوژی امکان می‌دهد با مردم در هماهنگی مطلق به سر برد.»(۴۲)

«داده‌های آماری به صورتِ نوعی واقعیت برتر درآمده، و به بیان دیگر: آنها به صورت حقیقت درآمده‌اند. آمارگیری از افکار عمومی، مجلسی است که همیشه دایر است، و وظیفه‌اش حقیقت سازی است. آنهم دموکراتیك‌ترین حقیقتی که تاکنون وجود داشته است.»

«ایماگولوگها، سیستمهای آرمانی و ضدآرمانی ایجاد می‌کنند، سیستمهای کوتاه مدت که به سرعت جای خود را به سیستمهای دیگر وا می‌گذارند، سیستمهایی که بر رفتار ما، عقاید سیاسی ما و سلیقه‌های زیبایی شناسی ما و رنگ فرشها و انتخاب کتابهایِ ما اثر می‌گذارند. درست همانطور که در گذشته تحت سلطهٔ سیستمهای ایدئولوگها قرار داشتیم... سیاستمدار به روزنامه نگار وابسته است و روزنامه نگاران به ایماگولوگها.»(۴۳)

دلیل اینکه نگارنده، ایماگولوژی را ایده‌ئولوژی طبقهٔ سرمایه‌دار می‌داند و ایماگولوگها را تئوریسینهای آنها، این است که صاحبانِ سرمایه جهتِ بهره‌گیری هرچه بیشتر از سرمایه، ناگزیر به کنترلِ افکار و سلایق مردم و سمت دهی آنها به مجراهای دلخواه هستند. به همین دلیل سیاستمدارانی را انتخاب می‌کنند که مدافع سرمایه آنها و کارکرد آن باشند. این سیاستمدارها برای بهتر کارکردن، نیاز به روزنامه‌نگار ومدیران وسایل ارتباط جمعی دارند و روزنامه‌نگارها هم زیر سلطهٔ ایماگولوگها قرار دارند. پس می‌بینیم که خود به خود ایماگولوگها به سرمایه‌دارها متصل می‌شوند. سرمایه‌داری به علت ساختار خود هیچگاه علنا از مواضع خودش دفاع نمی‌کند، بنابراین ایدئولوژیِ مستقل و مدونی ندارد، به همین دلیل صلایِ مرگ کلیهٔ ایدئولوژی‌ها را هم سر می‌دهد تا بی‌مانع، عمل استثماری خود را به سامان برساند. در این میان کوندرا آگاهانه یا ناآگاهانه می‌گوید: «تمام ایدئولوژیها شکست خورده‌اند.»(۴۴) و در زمانِ غیبت هر ایدئولوژی، این ایماگولوژی است که برتخت می‌نشیند و افکار عمومی را به بازی می‌گیرد. کوندرا خود، از زبان سرپرستِ رادیو، ایماگولوگها را دزدهای شرکت تبلیغاتی می‌داند. و با این کار می‌خواهد خود را از آنها دور نگاه دارد. اما نیّت شخص، هرچه باشد، واقعیتِ وجودیِ او در کلیهٔ ابعاد، تعیین کنندهٔ عمل اجتماعی اوست، و کوندرا مخالف تمام ایدئولوژی‌هاست.

تضاد و تناقض وجود کوندرا در مقولهٔ «تبلیغات» خود را نشان می‌دهد. او ابتدا می‌پذیرد که ایماگولوگها تعیین کنندهٔ «بزرگترین نویسندهٔ همهٔ زمانها» هستند. غافل از اینکه امروز یکی از نویسندگانِ مطرح معاصر، کوندرا قلمداد شده است. دوم اینکه او از یك طرف دولتهای کشورهایِ سوسیالیستیِ (سابق) را که با نظارت بر تبلیغات ایدهٔ خود را «برمردم بیچارهٔ خویش.»(۴۵) تحمیل می‌کنند، رد می‌کند و از طرف دیگر، سیستم کشورهای سرمایه‌داری را که تبلیغات در آن، زیر نفوذ و سلطهٔ سرمایه‌دارها قرار دارد و پول، تعیین کنندهٔ حرکتهایِ تبلیغی آنهاست، می‌کوبد. پس چه راهی درست است؟ آیا راه سومی هم هست؟ او هر قدر تعاریف متعدد و فریبنده‌ای از دولتهای جور واجور با سیستمهایِ رنگارنگ بدهد، باز در نهایت مجبور است خاستگاه اقتصادی آنها را مشخص سازد، و وقتی که به این واقعیت خشك و خشن رسید که خاستگاهشان را نشان دهد، باز می‌بیند که از همان دو صورت خارج نیستند و آش همان است و کاسه همان.

شاید هم او به پایان همه چیز رسیده است! و به همین دلیل عصر کنونی را «لحظهٔ پایان» می‌داند. کریستیان سالمون (مصاحبه‌گر) در پاسخ از او می‌پرسد: «اگر چیزی در حال پایان یافتن باشد، می‌توان فرض کرد که چیزدیگری در حال آغاز شدن است؟»(۴۶)

(مصاحبه کننده می‌خواهد بداند که کوندرا چه چیزی را جایگزین این نفی می‌خواهد بکند) میلان کوندرا در پاسخ می‌گوید: «البته.» «اما چه چیز آغاز می‌شود؟ این در رمانهای شما دیده نمی‌شود، و در نتیجه این تردید به ذهن ما راه می‌یابد که آیا شما فقط نیمی از موقعیت تاریخی ما را نمی‌بینید؟» «م.ك: ممکن است. اما این آنقدرها هم مهم نیست.»(۴۶)

کوندرا دقیقاً مهمترین چیز رامسکوت می‌گذارد. چرا؟ چون او با نفی انسان، ایدئولوژی و هر نوع حرکت، قادر نیست جز نیمی از واقعیت را ببیند. از «انگیزه‌ها» و «کلماتِ سازندهٔ شخص» نام می‌برد اما دربارهٔ ریشه شان چیزی نمی‌گوید: «برای اینکه چیزی

بگوئیم، چیزهای دیگری وجود دارند که نباید گفته شوند.» کارِ منتقد ادبی این نیست که نشان دهد چگونه همهٔ اجزاء اثر با یکدیگر تناسب دارند، یا آن که تناقضاتِ آشکار را هماهنگ و هموار سازد. منتقد ادبی مانند یك روانكاو به ناخودآگاه متن توجه می کند. به آنچه که گفته نشده و لاجرم واپس‌زده شده است.»[۴۷]

این انگیزه‌ها تحت چه شرایطی شکل می گیرند؟ آیا ازلی و مقدرند یا اکتسابی و وابسته به تلاش انسان؟ به گفتهٔ «بلیچ» که طرفدار نظریه «معطوف به خواننده» است: «هر گفته‌ای نشان دهندهٔ قصدی، و تفسیرِ هر گفته، نوعی اعطایِ معنا به آن است. از آنجا که این مطلب در کلیهٔ کوشش‌های انسان به منظور تبیین تجربه مصداق دارد، هنگامی می توانیم بهترین درك را از هنرها داشته باشیم که بپرسیم ـ انگیزه‌های کسانی که وجوه «نمادین» تجربه را خلق می کنند، کدامند؟ دلایل فردی و اجتماعیِ واکنش و خلاقیتِ آنها چیست؟»[۴۸]

کوندرا پاسخ نمی‌دهد. کلماتی بزرگ در واقعیتی حقیر. کوندرا فقط می‌تواند نیمهٔ وضعیت سیاسی را ببیند و با این نیمه دیدن به نتیجه‌ای برسد که در پایانِ کتاب جاودانگی رسیده است: «اگر ما نتوانیم اهمیت جهان، جهانی که خود را مهم می‌داند، بپذیریم، اگر در میان این جهان، خندهٔ ما پژواك نداشته باشد، فقط یك انتخاب در پیش‌رو داریم: قبول کردنِ جهان به طور کلی و آنرا به صورتِ موضوع بازی خود در آوردن، آن را به شکل یك اسباب‌بازی درآوردن؟»

برای اینکه تنوعی برای خوانندگان باشد و تا حدی حق مطلب را نیز ادا کرده باشیم، شمه‌ای از عقاید کوندرا را دربارهٔ رمان به طور گذرا در اینجا می آوریم: «روح رمان، روح پیچیدگی است. هر رمان به خواننده می گوید: «چیزها پیچیده‌تر از آنند که تو فکر می کنی.» این حقیقتِ ابدیِ رمان است... روح رمان، روح تداوم است، هراثر پاسخ به آثار پیشین است، هراثر سراسر تجربهٔ پیشین رمان را در بردارد.» «سراسر رمان پرسشی طولانی است. پرسشِ تفکرآمیز (تفکر استفهامی) شالوده‌ای است که همهٔ رمانهای من بر روی آن بنا شده اند.» «رمان بهشت تخیلی افراد است. رمان قلمروی است که در آن هیچکس مالك حقیقت نیست... اما در عین حال قلمرویی است که در آن همگان حق دارند که فهمیده شوند.» «رمان تنها وسیله ایست که با آن می توان وجود انسانی را با تمام جنبه‌هایش تشریح کرد، نشان داد، تحلیل کرد و پوست کند.» «پرداختن رمان عبارت از کنار هم گذاشتن فضاهای متفاوتِ احساسی و عاطفی است، و به نظر من، ظریف‌ترین هنر رمان‌نویس در همین است.» «رمان، شکل شگرف نثر (است) که در آن نویسنده، از خلال من‌های تجربی (شخصیتها) چند مضمون مهم قلمرو وجود را تا انتها بررسی می‌کند.» تنش دراماتیك، بلا و مصیبت واقعیِ رمان است.»

«رمان نباید شبیه مسابقه دوچرخه‌سواری بشود، بلکه باید مثل ضیافتی باشد با غذاهای بسیار.» «رمان اعترافات نویسنده نیست، بلکه کاوش دربارهٔ چند و چون زندگیِ بشری در جهانی است که به دام مبدل شده است.» «علت وجودی رمان آنست که «جهان زندگی» را پیوسته روشنایی بخشد، ما را در برابر «فراموشی هستی» حراست کند.» «رمان هستی را می کاود، نه واقعیت را. و هستی آنچه روی داده است نیست، هستی عرصهٔ امکانات بشری است، هرآنچه انسان بتواند آن شود، هرآنچه انسان قادر به واقعیت بخشیدن به آن باشد.»

اگر خوانندگان به خاطر داشته باشند، تعریف «هستی» از دید «بوخنسکی» را قبلا آوردیم که «آنچه که هست» معنی شده بود و سپس با اصطلاح «امکان در مفهوم عام» عرصهٔ امکانات هم به آن اضافه شده بود. اما کوندرا به دلیل همان «نیمه دیدن واقعیتها» فقط «امکانات بشری» را می بیند، نه آنچه را هم که روی داده است و وجود داشته است. و چون «آنچه را که روی داده است»، «هستی» نمی داند. پس می شود گفت که: «آنچه روی داده است.»، «روی نداده است.» و یکمرتبه زیر تمام واقعیتها می زند و هم خیال خودش را راحت می کند، هم ما را. از طرفی دیدیم که «امکانات بشری» را هم این می‌دانست که: «انسان ذاتاً مهاجم است و محکوم به جنگ افروزی است.» (جاودانگی) و «اگر انسان قابلیت کشتن نداشت، هیچ نظام سیاسی نمی توانست جنگ راه بیندازد.» (کلاه کلمنتیس)

(خدا قابیل را بیامرزد که بهانه داد، دست کوندرا و اسطوره شناس‌ها) و چون جنگ افروزی و تهاجم و آدمکشی، امکانات بشری هستند. و هستی هم «عرصهٔ امکانات بشری است.» پس هستیِ انسان جنگ‌افروزی، تهاجم و آدمکشی است!

با همهٔ این حرفها، اینك که مقاله به آخر رسیده است،می‌خواهم بگویم: کوندرا نویسنده‌ای است بسیار هوشمند و تیزبین، به همین دلیل انحرافات نظری‌اش به ظرافت در بافت اثرش درهم تنیده شده است. آثارش را باید خواند و لذت برد، اما نبایست خود را به دست آنها سپرد و در آنها رها کرد. «در شرایطی که کتاب با ذوق و اعتقاد یك منتقد جور نباشد. او باید کتاب را «بیندیشد» یعنی طرح زیبایی شناختی و بار اخلاقی آنرا به دقت تحلیل کند و آن قدر براساس معیارهای خود درباره این نکات به تأمل بنشیند تا دربارهٔ ارزش کتاب، نظر پخته‌ای پیدا کند. اگر در روش نخست ناگزیر بود بی‌اعتقادی خود را دچار تعلیق سازد، در این روش ناگزیر باید بی‌اعتقادی خود را اعلام و توجیه کند.»

باید در برخورد با آثار کوندرا همیشه بیدار بود و «فاصله» را حفظ کرد. کل آثارش ساختاری به هم پیوسته است که جهان بینی ویژه اش، در آن روح دمیده است. برای درك بیشتر آثار او، گذشته از آشنایی با مکاتب نقد ادبی معاصر و تاریخ اروپای مرکزی، نیاز به آگاهی از فلسفهٔ معاصر اروپا بخصوص عقاید اندیشمندان آلمان مانند هگل، نیچه، هوسرل و هایدگر، که به علت همجواری و تا حدودی به هم‌پیوستگیِ فرهنگی، تأثیر انکارناپذیری بر کوندرا داشته‌اند، هست.

در پایان این نکته را هم اضافه کنم که به تعداد خوانندگان نقد و نظر دربارهٔ یك اثر و یك نویسنده هست. هماطور که رولان بارت، یکی از متفکرانِ بزرگ نقد ادبی فرانسه گفته است: «... خواننده آزاد است که از هر سمت دلخواهی وارد متن شود، و در این زمینه صراط مستقیمی وجود ندارد... آنها آزادند که متن را با نظام‌های معنا مرتبط سازند و «قصد» مؤلف را فراموش کنند.»[۴۹]

هیچ پژوهش گری نباید مدافع یك نظرگاه مطلق و انعطاف ناپذیر باشد (همچنانکه ما سعی کردیم از نکات مثبت چندین نظریهٔ نقد ادبی استفاده کنیم) و بایست حق انکارناپذیر هر خواننده را مبنی بر برداشت ویژه از هر اثر، به رسمیت شناخت، باشد تا گوناگونیِ اندیشه را تاب آریم.

□ پانویس:

۱، ۲، ۳، ۴ـ «عشقهای خنده‌دار»، میلان کوندرا ـ ترجمهٔ فروغ پوریاوری.
۵، ۶، ۷ـ «جاودانگی» ـ میلان کوندرا، ترجمهٔ حشمت‌الله کامرانی.
۸ ـ ۹ـ «هنر رمان»، میلان کوندرا ـ ترجمهٔ دکتر پرویز همایون‌پور.
۱۰ـ «جاودانگی».
۱۱ـ «جامعه‌شناسی ادبیات، دفاع از جامعه‌شناسی رمان»، لوسین گلدمن ـ ترجمهٔ محمد پوینده.
۱۲ـ «جاودانگی»، میلان کوندرا ـ ترجمهٔ حشمت‌الله کامرانی.
۱۳ـ «روانشناسی اجتماعی»، اتوکلاین برگ ـ ترجمهٔ علی محمد کاردان.
۱۴ـ «جاودانگی»، میلان کوندرا ـ ترجمهٔ حشمت‌الله کامرانی.
۱۵ـ «شوخی»، میلان کوندرا ـ ترجمهٔ فروغ پوریاوری.
۱۶ـ خنده و فراموشی ـ میلان کوندرا ـ فروغ پوریاوری.
۱۷ـ عشقهای خنده‌دار ـ میلان کوندرا ـ فروغ پوریاوری. نشر روشنگران ـ چاپ اول، صفحهٔ ۵۰ و ۱۲۳.
۱۸ـ منبع بالا صفحهٔ ۶۶.
۱۹ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۵۳.
۲۰ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۵۶.
۲۱ـ بار هستی ـ میلان کوندرا ـ دکتر پرویز همایون‌پور. نشر گفتار، چاپ سوم، صفحهٔ ۸۰.
۲۲ـ همان منبع بالا صفحهٔ ۲۴۴.
۲۳ـ منبع بالا صفحهٔ ۲۵۲.
۲۴ـ جاودانگی ـ میلان کوندرا ـ حشمت‌الله کامرانی. نشر فاخته، چاپ دوم، صفحهٔ ۱۵.
۲۵ـ کلاه کلمنتیس ـ مجموعهٔ پراکنده‌ای از میلان کوندرا ـ ترجمهٔ احمد میرعلایی. نشر دماوند، چاپ اول، صفحهٔ ۳۰.
۲۶ـ جاودانگی ـ میلان کوندرا ـ حشمت‌الله کامرانی ـ صفحهٔ ۳۰۵.
۲۷ـ منبع بالا صفحهٔ ۳۳۱.
۲۸ـ منبع بالا صفحهٔ ۳۵۸ تا ۳۶۰.
۲۹ـ هنر رمان.
۳۰ـ ضرورت هنر در روند تکامل اجتماع.
۳۱ـ منبع بالا.
۳۲ـ جامعه‌شناسی ادبیات ـ دفاع از جامعه‌شناسی رمان. صفحهٔ ۴۸. (به نقل از فلسفهٔ معاصر اروپایی، ترجمهٔ شرف‌الدین خراسانی.)
۳۳ـ مقدمه‌ای بر فلسفه: م.ی. بوخنسکی ـ ترجمهٔ محمدرضا باطنی. نشر البرز، چاپ دوم، صفحهٔ ۱۰۸.
۳۴ـ هنر رمان: کوندرا ـ ترجمهٔ دکتر پرویز همایون‌پور، صفحهٔ ۴۴.
۳۵ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۵۲.
۳۶ـ منبع بالا صفحهٔ ۷۹.
۳۷ـ جاودانگی ـ میلان کوندرا ـ حشمت‌الله کامرانی ـ صفحهٔ ۹.
۳۸ـ منبع بالا صفحهٔ ۶۶.
۳۹ـ جاودانگی، صفحهٔ ۷۰.
۴۰ـ منبع بالا، صفحهٔ ۴۱۵.
۴۱ـ منبع بالا صفحهٔ ۸۹.
۴۲ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۸۰.
۴۳ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۲۴.
۴۴ـ منبع بالا نقل به معنی از صفحهٔ ۱۵۲.
۴۵ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۵۳.
۴۶ـ منبع بالا صفحهٔ ۵ـ۱۵۴.
۴۷ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۵۲.
۴۸ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۵۷.
۴۹ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۵۰.




**مجتمع آموزش هنر وابسته به حوزه اندیشه و هنر اسلامی تعداد محدودی هنرجوی پسر در رشته های، هنرهای تجسمی (گرافیک، نقاشی) سرود و آهنگ های انقلابی (موسیقی سنتی) و تصویری، نمایشی (عکاسی، سینما) گزینش و جذب می نماید:**

**شرائط:**

**۱ـ قبولی سال سوم راهنمایی با معدل کل حداقل ۱۶ سال تحصیلی ۷۴ـ۷۳**

**۲ـ واجد شرایط سنی مطابق با آئین نامه وزارت آموزش و پرورش**

**۳ـ قبولی در آزمون علمی و مصاحبه حضوری در زمینه رشته های تخصصی**

**۴ـ ساکن تهران، شهر ری، کرج**

**داوطلبان جهت ثبت نام موقت فرم ذیل را تکمیل و تا تاریخ ۲۵ تیرماه به دفتر مجتمع هنرستانهای هنر به آدرس: تهران، خیابان ولیعصر، خیابان رَشت، کوچه جمشید جم، پلاک ۷۲، ارسال نمایند.**

**تلفن تماس:**

**۶۴۶۵۸۴۸**

**۶۴۰۹۴۷۲**

**مجتمع آموزش هنر**

فرم درخواست ثبت نام موقت — تاریخ ............

اینجانب ............... متولد سال ......... قبولی سال سوم راهنمایی با معدل کل.........

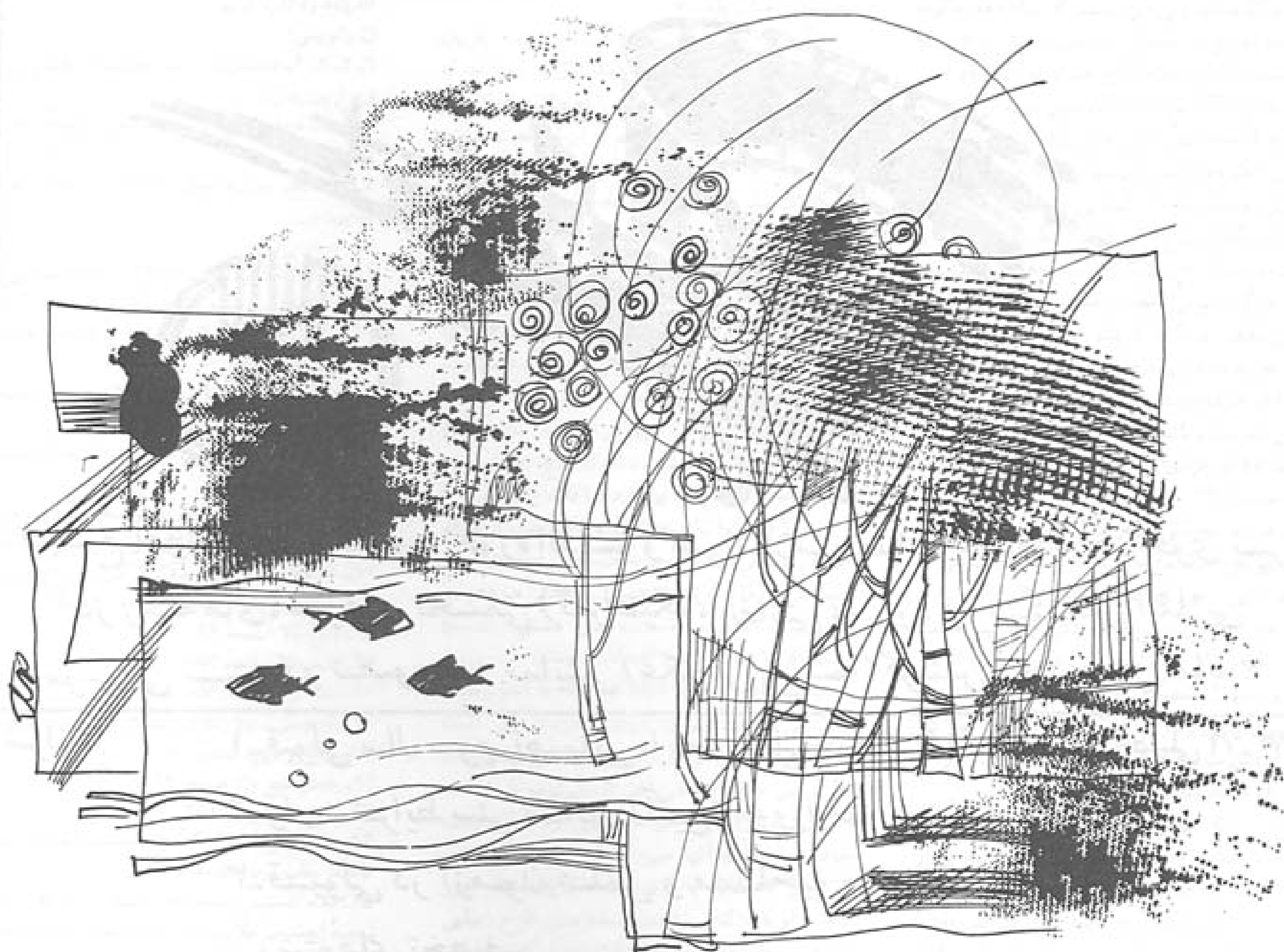
و یا با معدل ثلث دوم ........ از آموزشگاه ............ منطقه ......... تقاضای ثبت نام

در مجتمع هنرستانهای هنر در رشته .................. را می‌نمایم.

آدرس دقیق پستی: ..............................

تلفن: ............

شماره تلفنی که در هنگام ضرورت بتوان با شما تماس گرفت: ..................



# تصحیح بعضی منابع و مآخذ «امثال و حکم» دهخدا


سعید رضا بیات

حوزهٔ پژوهش دانشگاه آزاد اسلامی زنجان


راز سربستهٔ ما بین که به «دستان» گفتند
هر زمان با دف و نی بر سر بازار دگر
«حافظ»

از دید واژه شناسی «مَثَل» کلمه ای است برگرفته از مَثَل ـ یَمثُل ـ مثولاً» به معنی همانند بودن چیزی به چیزی دیگر[1]. ریشهٔ این واژه در میان همهٔ زبانهای سامی، مشترک است و از همین رو، برخی از سخن شناسان آن را ستانده از کاربرد «سریانی» و «آرامی مسیحی» می دانند[2].

واژهٔ «مَثَل» بارها در کلام خدا، از جمله در سورهٔ دو آیه ۲۱۴، سورهٔ سه آیهٔ ۱۱۷ و سورهٔ هفت آیهٔ ۱۷۶، آمده است. از دید زیباشناسیِ سخن، «مَثَل» عبارت است از «جمله ای که، ابتدا در مورد مخصوصی به کار رفته و سپس چندان شهرت گرفته است که آن را در هر مورد مشابهی به کار میبرند. خواه متضمّن قصه و واقعه ای باشد، یا مسبوق به قصه و سرگذشتی نباشد.»[3] سخنوران ما بیشتر واژهٔ پارسی «دستان» را برابر این کلمه نهاده و ارج بسیاری برای این گونه از سخن گزارده اند، تا بدانجا که شادروان «استاد همائی» «دستان» را «مهمترین قسمتهای ادبی هر زبانی»[4] می پندارند. نزد بیشینهٔ دانشورانِ «بیان» «مثل در محاورات حکم برهان را دارد در عقلیات»[5] هم از این روی «نظام بلخی» (در گذشتهٔ ۲۲۱ هـ ـ ق) بزرگ سخندان تازی گوی و فارسی نژاد، بلندترین جایگاه در پهنهٔ بلاغت را از آنِ «دستان» می داند و گوید: «در دستان چار چیز، گرد است که در گونه های دیگر سخن یافت نمی شود:

۱) کوتاهی لفظ
۲) در برداشتن مضمونی والا
۳) تشبیهی نیکو
۴) کنایه ای پسندیده. و این اوج زباناَوری است»[6]

گرامی نامهٔ «امثال و حکم» یادگار جاودان شادروان «دهخدا» دریایی است آکنده از این گهرهای تابناک زبان پارسی. این کتاب نخستین بار بین سالهای ۱۳۰۸ تا ۱۳۱۱ هـ در چهار دفتر، چاپ را زیور خود آراست و بی هیچ گزاف، هنوز همانندی در زبان فارسی، بر آن نیست. نیز در بسیاری از زبانهای دیگر هم.

در این اثر شکوهمند گاه سروده هایی، بدون نام سرایندهٔ آن آمده است و گاهی دیگر، گردآورندهٔ گرامی، در شناسانیدن نام گویندگان به بیراهه رفته است.

این نوشته کوششی است که این قلمزن، برای زدودن این گونه کاستیهای کتاب انجام داده است. تا چه قبول افتد...

یکی نصیحت من گوش دار و فرمان کن
که از نصیحت سود آن کند که فرمان کرد
همه به صلح گرای و همه مدارا کن
که از مدارا کردن ستوده گردد مرد
اگر چه قوّت داری و عدت بسیار
به گرد صلح گرای و به گرد جنگ مگرد

نه هر که دارد شمشیر حرب باید رفت
نه هر که دارد پازهر، زهر باید خورد

زنده یاد «دهخدا» همهٔ سرودهٔ بالا را پائین بند چهارم آن، در کتاب خود آورده است، بی آنکه نامی از سراینده برد. این شعر متعلق است به «کمال الدین بندار رازی» شاعر بزرگ اواخر سدهٔ چهارم و اوایل سدهٔ پنجم که در منابع بسیاری هم آمده است.[۷] ناگفته نگذارد، سروده هایی که در این سیاهه خواهند آمد، در مآخذ بسیاری دیده شده اند، امّا، بسنده کردن به ذکر فقط یك منبع، در پی نوشت، تنها بخاطر، کوتاه کردن، دامنهٔ زیرنویس هاست.

بدگهر با کسی وفا نکند
اصل بد در خطا خطا نکند[۸]

بیت بالا که بی بیان نام شاعر، در اثر ماندنی «دهخدا» آمده است، از خزانه دار «پنج گنج» نظامی گنجه ای است که در اندرز به فرزند خویش سروده و در «هفت پیکر» آورده است. بند زیرین باز هم از اوراست و این بار از شاهکار دیگر او «خسرو و شیرین» مرحوم علامه سرودهٔ وی را به اشتباه از «ناصرخسرو» دانسته اند:

چو بد کردی مباش ایمن ز آفات
که واجب شد طبیعت را مکافات[۹]

بیت دیگری آورده خواهد شد که دهخدا به غلط آنرا از «عنصری» دانسته است:

چه مردی بود کز زنی کم بود
چو از راستی بگذری خم بود[۱۰]

در حالیکه بر گرفته است از «کتاب بوستان» سرودهٔ هزاردستانِ گلستانِ ادب «سعدی» است. بند پسین نیز از همین سخن سالار است و از همان کتاب:

طمع کرده بودم که کرمان خورم
که کرمان بخورند تا گه سرم[۱۱]

امّا بیت دیگر، از کتاب دیگر «سعدی» یعنی «گلستان» همیشه خرّم او است که به کتاب دهخدا راه یافته:

تو بر اوج فلك چه دانی چیست
چون ندانی که در سرایت کیست[۱۲]

ترانه ای خواهید خواند باز از «سعدی» که دو بار هم در دیوان وی آمده است یکبار در «گلستان» و بار دوم در بخش رباعیّات:

در چشم من آمد آن سهی سرو بلند
بربود دلم ز دست و در پای افکند[۱۳]
این دیدهٔ شوخ میکشد دل به کمند
«خواهی که بکس دل ندهی دیده ببند»

«دهخدا» رباعی بالا را ذیل پارهٔ چهارم آن آورده است.

«ابوالقاسم قائم مقام فراهانی» ادیبدان وزیر و سیاستمدارِ سخن سگال سدهٔ سیزدهم هجری است که به سال ۱۲۵۱ به دستور محمدشاه کشته شد، از اوست:

روزگار است اینکه گه عزت دهد گه خوار دارد
چرخ بازیگر از این بازیچه ها بسیار دارد[۱۴]
مهر اگر آرد بسی بیجا و بی هنگام، آرد
قهر اگر دارد، بسی ناساز و ناهنجار دارد

در کتاب گرانسنگ امثال و حکم، تنها به آوردن بند نخست سروده، بسنده شده است و یادکردی از سراینده هم در میان نیست منظومهٔ دل فروز دیگری که استاد فرزانه «دهخدا» از «سعدی» دانسته است، در دیوان این شاعر نبود بلکه آن را از قطعات «ابن یمین فریومدی» نامبردارترین شاعر قطعه سرای زبان پارسی (م- ۷۶۹ هـ) نقل می کنیم:

گر بماندیم زنده، بردوزیم
دامنی کز فراغ چاك شده است
ور بمردیم، عذر ما بپذیر
ای بسا آرزو که خاك شده است[۱۵]

خوانندگان، سرودهٔ مذکور را در پی مصراع آخر آن، در کتاب امثال دهخدا، توانند یافت.

بیتی که خواهد آمد توفیده از دریای درونِ «میرزا محمد شفیع وصال» نامی به «وصال شیرازی» است. وی به سال ۱۲۶۲ رخت از جهان بر بسته است:

زنهار میازار ز خود هیچ دلی را
کز هیچ دلی نیست که راهی بخدا نیست[۱۶]

بیت فوق در سرآغاز صفحهٔ ۱۶۶ کتاب ارجمند دهخدا مندرج است.

بند دیگر، شعر آور دیگری راست، از سرزمینِ سخن خیز فارس «غیاثای حلوائی شیرازی» گویندهٔ آن در سدهٔ یازدهم زیسته است:

بعد از این در عوض اشك دل آید بیرون
آب چون کم شود، از چشمه گل آید بیرون
اجل آمد پی جان بردن و در سینه نیافت
دزد از خانهٔ مفلس خجل آید بیرون[۱۷]

شعر گذشته را دهخدا ذیل بند دومین آن آورده است.

بیت پرآوازه ای که در پس است از غزل بلند نام «نظیری نیشابوری» در گذشتهٔ سال ۱۰۲۱ میباشد که زبانزد خویش و بیگانه گردیده است.

درس ادیب اگر بود زمزمهٔ محبتی
جمعه به مکتب آورد طفل گریزپای را[۱۸]

مطلع غزل وی نیز اینچنین است:

گر به سخن در آورم عشق سخن سرای را
بر برو دوش سر دهی، گریه های های را

روانشاد استاد دهخدا بیت آینده را به نادرست از «صائب» دانسته است:

این سطرهای چین که زپیری بروی ماست
هر یك جدا جدا خط معزولی قواست[۱۹]

امّا بیت از آنِ «کلیم همدانی» سخن پیرای بلند پایهٔ شیوهٔ اسفهانی و سدهٔ یازدهم است.

«ملا امیدی رازی» از استادان چیره دست چکامه سرا در زمان صفویان است. صاحب «تذکرهٔ نصرآبادی» این بیت را به راستی، با یك دیوان شعر برابر میداند. «دهخدا» به نادرست، سرودهٔ وی را از «اسدی» دانسته اند:

کتاب فضل ترا آب بحر کافی نیست
که ترکنی سرانگشت و صفحه بشماری[۲۰]

«جامی» (نورالدین عبدالرحمن بن احمد) پیرایندهٔ این بند نامهٔ نغز است که در پی است، وی از سال ۸۹۸ رخ با نقاب خاك پوشاند و دوستداران را از دیدار خود محروم ساخت:

ای آنکه به قبله وفا روست ترا
بر مغز چرا حجاب شد پوست ترا[۲۱]
دل در پی این و آن نه نیکوست ترا
«یکدل داری بس است یکدوست ترا»

ترانهٔ بالا در کتاب امثال ذیل لنگهٔ چهارم آن است.

از پهلوان «محمود قتالی خوارزمی» عارف بزرگ سدهٔ هشتم، درگذشتهٔ سدهٔ ۷۲۲ منظومه ای بی نام در کتاب «امثال و حکم دهخدا» درج است که آورده می شود. «دهخدا» به اشتباه آن را از «شمس تبریزی» دانسته است:

مرد تمام آنکه نگفت و بکرد
وانکه بگفت و بکند نیم مرد[۲۲]
وانکه بگفت و نکند زن بود
نیم زن است آنکه بگفت و نکرد

در صفحهٔ ۱۸۸، از امثال و حکم دهخدا بیتی بدین سان رخ نموده است:

در مجلس خود راه مده همچو منی را
کافسرده دل افسرده کند انجمنی را

این کمترین، هم آواز با استاد خود «گلچین معانی» بند فوق را با شگونهٔ بیتی از «مخلص خان میر بخشی عالمگیر بادشاه» می داند که فرموده است:

زنهار به محفل ندهی ره، چو منی را
کافسرده دل، افسرده کند انجمنی را[۲۳]

«غزالی مشهدی» از سخن آفرینان قرن دهم است که بسال ۹۸۰ هـ مرگ را در آغوش کشید، شمار ابیات او را تا پنجاه هزار بیت نوشته اند، از آن جمله است:

چون ردّ و قبول همه در پردهٔ غیب است
زنهار کسی را نکنی عیب که عیب است[۲۴]

برای یافتن بیت فوق می باید، پی مصرع دوم را، در کتاب امثال و حکم گرفت.

ای شمع، به هرزه چند برخود خندی
تو، سوز دل مرا کجا مانندی[۲۵]
فرق است میان سوز، کز جان خیزد
با آنکه به ریسمانش بر خود بندی

ترانهٔ بالا از «رضی الدین نیشابوری» شاعر و اندیشمند سدهٔ هفتم (سالمرگ ۵۹۸) و گردآورندهٔ کتاب «مکارم الاخلاق» است. از این چارگانی، تنها بیت دوم، در کتاب دهخدا ثبت گردیده است.

از شاعر نامی «سیدمحمد عرفی شیرازی» شاعر نازك خیال سبك اسفهان بندی بنام، امّا بی نام، در کتاب امثال راه جسته و آن، چنین است:

غلط است اینکه گویند، ز دل ره است دل را
دل من ز غصه خون شد، دل تو خبر ندارد[۲۶]

سرآغاز غزل را هم بخوانید:

چه شب است یا رب، امشب که ز پی سحر ندارد
من و اینهمه دعاها، که یکی اثر ندارد

«شیخ روزبهان بقلی شیرازی» مؤلف کتب «عبهر العاشقین» و «شرح شطحیّات» (در گذشته به سال ۶۰۶ هـ) را شعری است که ذیل پارهٔ پایانی آن در کتاب دهخدا آمده است استاد «دهخدا» آن را از «اوحدی» دانسته اند:

یادت چه کنم که هیچ کردارم نیست
وز جرم و گنه زبان گفتارم نیست[۲۷]
سرتاسر آفاق بهیچم نخرند
«یا رب چه متاعم که خریدارم نیست»

قطعه ای که در پی خواهد آمد از «ادیب شهاب الدین صابر بن اسماعیل ترمذی» نامیده به «صابر ترمذی» مقتول سال ۵۴۶ است که دهخدا به خطا آن را از «سنائی» آورده:

قدر مردم سفر پدید کند
خانهٔ خویش مرد را بند است[۲۸]
چون بسنگ اندرون بود گوهر
کس نداند که قیمتش چند است

سرایندهٔ بزرگ اندیش و خردبینِ سدهٔ یازدهم «صائب تبریزی» آفرینندهٔ این بیت است:

ریشهٔ نخل کهنسال از جوان افزون تر است
بیشتر وابستگی باشد بدنیا پیر را[۲۹]

آوردن سرآغاز غزل نیز خالی از لطف نیست:

سهل مشمر همت پیران با تدبیر را
کز کمان بال و پر پرواز باشد تیر را

پیر شوریده، «سنائی غزنه ای» از شعرای جان و دل آگاه، زبان و ادب پارسی است و سرایندهٔ این بیت:

گر مذهب عاشقان عاقل داری
یك دوست بسنده کن که یك دل داری[۳۰]

باز هم از او، سرودهٔ دیگری است که «دهخدا» آن را، از «علی شطرنجی» دانسته است:

دل منه با زنان از آنکه زنان
مرد را کوزهٔ فقع سازند
تا بود پر زنند بوسه بر آن
چون تهی شد ز دست بنداز ند[۳۱]

گلستان بی خزان «امثال و حکم» را گلهای گونه گون دیگری هم هست، اینك یکی دیگر از آن:

چون پی دل بردن آمد، عقل را اول ربود
دزد دانا میکُشد اول چراغ خانه را[۳۲]

بند فوق، شاعر سدهٔ یازدهم «مولانا نسبتی تهانیسری» راست. دو بیت پیشین را دنبالهٔ لَخت دوم آنها در کتاب امثال، می توان دید.

سروده ای که بند دویم آن، حکم مثل دارد، و پس از این خواهید خواند از «حسن بیگ رفیع قزوینی» شاعر همروزگار صفویان است:

نگه گرم تو، با اهل هوس بسیار است
شعله را میل به آمیزش خس بسیار است[۳۳]

«عمر اگر خوش گذر زندگی خضر کم است
ور به ناخوش گذرد نیم نفس بسیار است»

از کاروانسالار سخن پارسی «خواجه حافظ شیرازی» هم بیتی در کتاب دهخدا وارد آمده است:

ما آبروی فقر و قناعت نمی‌بریم
با پادشه بگوی که روزی مقدر است[۳۴]

آغازینهٔ غزل پایندهٔ اوست:

باغ مرا چه حاجت سرو و صنوبر است
شمشاد خانه پرور ما از که کمتر است

بر زبان مردم کوی و برزن، دستانی روان است، این گونه:

چراغی را که ایزد برفروزد
هر آنکس پف کند، ریشش بسوزد

گمان می رود، بند بالا، دگرگونهٔ این بیت «ابوشکور بلخی» از پیشاهنگان شعر فارسی باشد، که فرمود:

هر آن شمعی که ایزد برفروزد
هر آنکس پف کند، سبلت بسوزد[۳۵]

دهخدا پای مثل «گواه عاشق صادق در آستین باشد» بیتی به گواه آورده که چنین است:

به عشق صادق اگر دست من شکست چه باك
کسی که عاشق صادق بود چنین باشد

این بیت از «قاضی محمد غفاری»[۳۶] است. تذکره نویسان آورده اند که: در هنگام جوانی، صادق نامی، وی را در حوض انداخت و دستش را شکست. وی بدین روی قطعه‌ای سرود که بیت دوم آن هم این است:

پی ثبوت مرا احتیاج بیّنه نیست
گواه عاشق صادق، در آستین باشد

شناسنامهٔ زندگی سراینده به سال ۹۳۲ به مهر مرگ مختوم گردیده است.

پس از این، دو رباعی خواهید خواند که هر دو تراوش طبع «سیف‌الدین باخرزی» است. بزرگان ادب در بازنمود سالمرگ کالبدین او بر یك سخن نیستند. اما او را، با بزرگانی چون «شیخ نجم‌الدین رازی» و «شیخ فریدالدین عطّار» معاصر دانسته‌اند:

با یارتو، از غم کهن باید گفت
با او به زبان او، سخن باید گفت[۳۷]
«لاتفعل وافعل» نکند چندین سود
چون باعجمی، کن و مکن باید گفت

○

منگر تو بدانکه ذوفنون آید مرد
در عهد و وفانگر، که چون آید مرد[۳۸]
از عهدهٔ عهد اگر برون آید مرد
از هر چه گمان بری فزون آید مرد

در امثال و حکم روشن روان دهخدا، رباعی‌های بالا، پائین بیت دوم آنها، نوشته آمده است.

سروده‌ای که در پی می‌آید، سرودهٔ گلایه‌آمیز «ملاشعیب خوانساری» است. وی به سال ۱۰۸۳ دردهای نهفته و نگفته را همراه خود به دل خاك فرو برده است:

با هر که حرف دوستی، اظهار می کنم
خوابیده دشمنی است که بیدار می کنم[۳۹]
از بس که در زمانه، یکی اهل درد نیست
اظهار درد خویش بدیوار می کنم

آفرینندهٔ امثال حکم شعر بالا به ناروا، از «نافع»(؟) دانسته است.

از «میرزا مهدیخان استرآبادی» هم بیتی جانانه به یادگار در کتاب دهخدا است. وی نویسندهٔ کتب «درهٔ نادره» و «جهانگشای نادری» و منشی نادرشاه بوده است.

من نمی گویم سمندرباش یا پروانه باش
چون به فکر سوختن افتاده‌ای مردانه باش[۴۰]

«جلال‌الدین دوانی» از اندیشه گاران خیال آرا و همگاه با تیموریان است که به سال ۹۰۸ شراب مرگ را چشیده است. شمار کتابهای وی را از صد، فزون دانسته‌اند. وی راست:

مرا به تجربه معلوم شد در آخر کار
که قدر مرد به علم است و قدر علم به مال[۴۱]

«دهخدا» در کتاب خود بیت دیگری را به صورت زیر آورده است:

برگ سبزی است تحفهٔ درویش
چه کند بینوا ندارد بیش

بگمانم این بند، گردانیده ای از بیت شهیر «وحشی بافقی» سخنور نامبردار سدهٔ دهم هجری باشد که در این پایان آن را برای نیك انجامی گفتار، زیب سخن خود می سازیم. فرمود:

نیم جانی است تحفهٔ درویش
چه کند بینوا همین دارد[۴۲]

پی نویسها:

۱) بخش نخست این گفتار پیشتر از این در ماهنامهٔ «ادبستان» شمارهٔ ۳۸ به چاپ رسیده است.
۲) «جفری، آرتور»: «فرهنگ واژگان دخیل در قرآن مجید» ترجمهٔ «بدره‌ای، فریدون» ـ صفحهٔ ۳۷۳ چاپ ۱۳۷۲. انتشارات توس.
۳) «همائی، جلال‌الدین» یادداشتهای «معانی و بیان» بکوشش «همائی، ماهدخت» ـ صفحه ۱۴۲ چاپ اول ۱۳۷۰. مؤسسه نشر هما.
۴) همان منبع صفحهٔ ۱۴۳.
۵) «پادشاه، محمد» فرهنگ آنندراج ـ زیر نظر: «دبیر سیاقی، سید محمد» جلد ششم، ذیل واژهٔ «مَثَل» چاپ دوم ـ کتابفروشی خیام.
۶) «میدانی، ابوالفضل»: «مَجمع الامثال» به همت «زرزور، نعیم حسین» جلد اول صفحهٔ ۷ چاپ «دارالکتب العلمیه» بیروت ـ لبنان بسال ۱۴۰۸ هـ.
۷) «مدبری، محمود»: «شرح احوال و اشعار شاعران بی‌دیوان در قرنهای سه و چهار و پنج هـ . ق» صفحهٔ ۳۷۶ چاپ اول، نشر پانوس بهار ۱۳۷۰.
۸) «نظامی گنجه‌ای»: «هفت پیکر» به تصحیح «محرم اوف، طاهر احمد اوغلی» زیر نظر «علی یف، رستم» صفحهٔ ۸۵ چاپ مسکو ۱۹۸۷.
۹) «نظامی گنجه‌ای»: «خسرو و شیرین» به تصحیح: «برتلس ـ ل. ی» صفحهٔ ۷۶۹.
۱۰) «سعدی، کلیات» به اهتمام «فروغی، محمد علی» صفحهٔ ۳۸۷ چاپ هشتم انتشارات امیرکبیر ۱۳۶۹.
۱۱) همان منبع بالا صفحهٔ ۲۳۳.
۱۲) همان منبع صفحهٔ ۱۲۵.
۱۳) همان منبع صفحات ۱۴۲ و ۶۷۲.
۱۴) «قائم مقام فراهانی، میرزا ابوالقاسم»: دیوان اشعار به سعی «یغمائی، سید بدرالدین» صفحهٔ ۷۳ چاپ انتشارات شرق بسال ۱۳۶۶.
۱۵) «فریومدی، ابن یمین» دیوان اشعار، مصحّح «باستانی راد، حسینعلی» ـ صفحهٔ ۶۱۸ چاپ دوم سال ۱۳۶۳ چاپ کتابخانهٔ سنائی.
۱۶) «شیخ مفید (داور)»: «تذکرهٔ مرآت الفصاحه» به کوشش «طاووسی، محمود» چاپ اول، صفحهٔ ۶۸۸ بسال ۱۳۷۱ چاپ دانشگاه آزاد اسلامی فیروزآباد.
۱۷) «ایمان، رحم علیخان»: تذکره «منتخب الطائف» به اهتمام «جلالی نائینی، سید محمد رضا» و «عابدی، سید امیرحسن» صفحات ۳۰۲ و ۳۰۳ چاپ ۱۳۴۹
۱۸) «صفا ذبیح الله»: «تاریخ ادبیات در ایران» جلد پنجم بخش دو صفحهٔ ۹۱۲ چاپ اول انتشارات فردوس سال ۱۳۶۴.
۱۹) «کلیم همدانی، ابوطالب» دیوان اشعار، به تصحیح «قهرمان، محمد» صفحهٔ ۲۹۵ چاپ آستان قدس رضوی سال ۱۳۶۹.
۲۰) «نصرآبادی، میرزا طاهر»: تذکرهٔ نصرآبادی، مصحّح «دستگردی، وحید» صفحهٔ ۵۲۶ چاپ کتابفروشی فروغی، تاریخ چاپ ندارد.
۲۱) «هدایت، رضا قلیخان»: تذکرهٔ ریاض العارفین به کوشش «گرگانی، مهرعلی» صفحهٔ ۶۷ چاپ کتاب فروشی محمودی، سال ۱۳۴۴
۲۲) «دولت آبادی، عزیز»: «سرایندگان شعر فارسی در قفقاز» صفحه ۲۴۳ چاپ موقوفات محمود افشار یزدی در سال ۱۳۷۰، چاپ اول.
۲۳) «گلچین معانی، احمد»: «مضامین مشترك در شعر فارسی» صفحهٔ ۲۵ چاپ پاژنگ سال ۱۳۶۹ چاپ اول.
۲۴) «گلچین معانی، احمد»: «کاروان هند» جلد دوم، صفحهٔ ۹۴۲ـ چاپ انتشارات آستان قدس رضوی چاپ اول ۱۳۶۹.
۲۵) «شروانی، جمال خلیل»: «نزهه المجالس» از «ریاحی، محمد امین» صفحهٔ ۱۲۸ انتشارات زوّار چاپ اول ۱۳۶۶.
۲۶) «نظمی، علی»: «دویست سخنور» صفحهٔ ۲۴۳، چاپخانهٔ آذرآبادگان تبریز، رجب ۱۳۹۶.
۲۷) مرجع شمارهٔ ۱۷ صفحهٔ ۱۸۷.
۲۸) «ادیب صابر، ترمذی»: «دیوان به اهتمام ناصح، محمد علی» صفحهٔ ۳۱۸ تهران مؤسسهٔ مطبوعاتی علمی
۲۹) «صائب تبریزی»: دیوان، به کوشش «قهرمان، محمد» ج ۱ ـ صفحهٔ ۳۵، چاپ شرکت انتشارات علمی و فرهنگی چاپ ۱۳۶۴.
۳۰) «حکمت، علی اصغر»، امثال قرآن، صفحهٔ ۸۷ چاپ دوم ۱۳۶۱ چاپ بنیاد قرآن.
۳۱) «سنائی غزنه‌ای»، دیوان، به سعی «رضوی، مدرّس» صفحهٔ ۱۰۶۵ چاپ سوم انتشارات کتابخانهٔ سنائی ۱۳۶۲.
۳۲) مرجع مذکور در شمارهٔ ۱۷، صفحهٔ ۴۰۹.
۳۳) «حقیقت، عبدالرفیع» (رفیع) «فرهنگ شاعران زبان پارسی از آغاز تا امروز» صفحه ۲۳۸ چاپ اول، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران سال ۱۳۶۸.
۳۴) «خواجه حافظ شیرازی» مجموعهٔ غزلها به تصحیح «ناتل خانلری، پرویز» صفحهٔ ۴۶ چاپ سوم ۱۳۶۷ ـ انتشارات معین
۳۵) «لازار، ژیلبر» اشعار پراکندهٔ قدیمترین شعرای فارسی زبان صفحهٔ ۸۸ چاپ انجمن ایران شناسی ـ فرانسه در تهران: سال ۱۳۶۱.
۳۶) «صفوی، سام میرزا»، «تحفهٔ سامی» به تصحیح «دستگردی، وحید» صفحات ۷۳ و ۷۴ چاپ کتابفروشی فروغی تاریخ چاپ ندارد. این سروده را پیش از این، در یکی از نوشته‌های خود معرفی کرده‌ام امّا بر اثر تسامح، این کمترین، یا حروفچین، اشتباهی در آن رخ داده بود که در اینجا اصلاح گردید. بنگرند «بیات، سعید رضا» مقالهٔ «اشعار امثال حکم» خط دوم روزنامهٔ کیهان، روز پنجشنبه پنج اردیبهشت سال ۱۳۷۰ صفحهٔ ادب و هنر.
۳۷) «غزالی، احمد» و «باخرزی، سیف‌الدین» «دو رسالهٔ عرفانی در عشق» به کوشش «افشار، ایرج» صفحه ۱۰۱ چاپ کتابخانهٔ منوچهری سال ۱۳۵۹.
۳۸) همان منبع پیشین. صفحهٔ ۱۱۷ به نقل از «باخرزی، ابوالمفاخر» (نوهٔ سیف‌الدین) صاحب اورادالاحباب.
۳۹) «مکّی، حسین» گلزار ادب صفحهٔ ۶۴۳ چاپ مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر سال ۱۳۶۹
۴۰) همان برگ ۶۶.
۴۱) «مدرس، میرزا محمد علی» ریحانه الادب جلد (۲) برگ ۲۳۶ چاپ دوم انتشارات خیام سال ۱۳۶۹
۴۲) «وحشی بافقی» دیوان اشعار، ویراستهٔ (نخعی، حسین) صفحهٔ ۵۲ چاپ امیرکبیر سال ۱۳۴۲



# نقش دستگاه‌ترکیبگر درموسیقی

● پیمان ابدالی

**□ پخش نمونه دیجیتالی**

**سرراست‌ترین روش تولید صداهای مختلف با پیچیدگیهای متعادل است، ولی محدودیتهای این روش آن است که این اشکال موجی نمونه برداری شده (یا ضبط شده دیجیتالی) به راحتی قابل تغییر نیستند.**

هنگامی که یك فرد عادی به موسیقی در حال پخش از صدا و سیما گوش فرا می‌دهد در برخی موارد سازهای استفاده شده برایش نامأنوس و غیر طبیعی می‌نماید. این نواها بعضی مواقع بسیار عجیب به نظر می‌رسد و شنونده فکر می‌کند دستگاههایی که آن اصوات را تولید می‌کنند بسیار پیچیده‌اند و فهم چگونگی تولید نوا از این وسایل احتیاج به اطلاعاتی در سطح دکترای الکترونیك دارد.

ولی در پس واژه‌های بی‌معنی که در جامعه ما رواج دارد و تلفیقی از اصطلاحات انگلیسی، فرانسوی و آلمانی است و در پشتِ پرده ناآگاهی عمومی که تمام آن دستگاهها «ارگ» خطاب می‌شوند، فهم اصول اساسی تولید صوت از دستگاههای ترکیبگر یا (سین ـ ته ـ سایزر) بسیار آسان به نظر می‌رسد.

در یك جمله ترکیبگر (سین ـ ته ـ سایزر) دستگاهی است که صداهای جدیدی را به وسیله الکتریسیته تولید می‌کند و بقیه اصطلاحات و واژه‌های عجیب و غریب در این زمینه، فقط شاخ و برگهایی است که به این اصل اضافه می‌شود. واژه ترکیبگر از آن جهت به این دستگاه اطلاق می‌شود که ریشه لغوی نام آن واژه‌ی synthesizer به معنای ترکیب است. و در واقع اسم فاعل مورد استفاده ما یعنی «ترکیبگر» نزدیکترین ترجمه آن به زبان فارسی است.

تاریخ ساخت ترکیبگرهای الکترونیکی به اواخر قرن نوزدهم بر می‌گردد. یعنی هنگامی که دانشمندان متذوّق آن دوره هر روز به کشفیات تازه‌یی در علم الکترونیك نائل می‌آمدند. در سالهای ۱۸۶۰ «هرمان فن هلم هولتز» اولین قدم را در راه استفاده از علم الکترونیك برای تولید صوت برداشت. وی با ساخت تعدادی نوسان دهنده الکترومکانیکی (Electromechanical oscillators) اولین کسی بود که در تاریخ یکصدوسی ساله ترکیبگرها نامش مطرح است. البته این دستگاهها فقط مولدهای صوتی ساده‌ای بودند و هنوز ترکیبگر واقعی محسوب نمی‌شدند.

در یك قرن و چند سال پس از آن واقعه، دنیا شاهد رشد سازهای الکترونیکی بسیاری بود که معروفترین این سازها تا دههٔ ۱۹۶۰ میلادی دستگاه ارگ بود. متاسفانه همین نام که از دهه ۱۹۷۰ میلادی در ایران برسرزبانها افتاد هنوز ناآگاهانه و یا آگاهانه به تمامی سازهای الکترونیکی که دارای کلید (مضراب ـ کلاویه) هستند اطلاق می‌شود. در اواخر دهه ۱۹۶۰ میلادی و اوایل دهه ۱۹۷۰ در سایه تلاش چندین محقق از جمله «باب موگ» و «دان باچلا» سیرتکاملی ترکیبگرها و موسیقی الکترونیك کاملاً متحول شد. این

دو، دستگاه‌های ترکیبگر جعبه‌ای را که از قطعات متعددی تشکیل می‌شد برای اولین بار ساختند (modular synthesis systems) اجـزای مختلف ترکیبگرهای ابتدایی به وسیلهٔ سیمهای متعددی به هم متصل می‌شد و ترکیب نواهای مختلف به وسیله اتصالهای گوناگون صورت می‌گرفت. این اجزاء الکترونیکی که در مطلب حاضر راجع به آنها خواهیم نوشت هرکدام قسمتی از نوارا می‌ساختند. در مراحل بعد مبتکران علم الکترونیك منتخبی از این دستگاه‌ها را در یك دستگاه جای دادند که امروزه به آن به صورت کلی ترکیبگر می‌گویند.

از آن روز تا به امروز رشد تکنولوژی در زمینه سازهای الکترونیکی به طور غیر قابل تصوری دستگاههای متعدد و چندین برابر کارآتری را به بازار عرضه کرده است.

امروزه در بازار موسیقی حرفه‌ای دستگاههای ترکیبگر بسیاری وجود دارد. تفاوت این دستگاهها به طور کلی در تکنیك ترکیب (synthesis Method) این ترکیبگران است که صداهای مختلفی تولید می‌کنند.

### اصول ترکیب صدا

تولید صدا به وسیله ترکیبگرها بر سه عنصر صدا تکیه می‌کند:

الف) زیر و بم صدا (Pitch) ب) رنگ و یا آهنگ صدا (tone color) ج) رسایی صدا (Loudness)

مهندسین همواره در پی استفاده از ترکیب این سه عنصر بوده‌اند تا صداهای جدیدی تولید کنند.

آنان به این نتیجه رسیده‌اند که برای تولید صدای متشکل از سه عنصر مذکور این فرمول مورد نیاز است: یك نوسان دهنده (اُسیلاتر - oscillator) و یا مولد امواج الکترونیکی که موج مورد نظر را به یك صافی الکترونیکی (فیلتر ـ Filter) و یا تعدیل کننده می‌دهد و خروجی این فیلتر به یك دستگاه و یا به بخش افزاینده گر (آمپلی فایر Ampli Fier) متصل می‌گردد و صدا از آن خارج می‌شود.

این عمل به زنجیر ترکیبی کاهشی Subtractive (synthesis chain) مشهور است و امروزه بسیاری از ترکیبگرها از این روش ترکیبی ساده استفاده می‌کنند. لیکن در همین روش به نظر ساده، پیچیدگیهای خاصی در مولدهای هریك از عناصر یاد شده مخصوصاً نوسان دهنده‌ها می‌تواند وجود داشته باشد.

اگر خوانندهٔ مطلب روش فعالیت هریك از این مولدهای ذکر شده را فرا گیرد روشهای متعدد دیگری راکه توضیح داده می‌شود به سادگی درك می‌کند ودیگر اصطلاحات به ظاهر عجیب و غریب (که یا روی این دستگاهها می‌خواند و یا می‌شنود) وی را گیج نخواهد کرد.

### نوسان دهنده‌ها (oscillators)

نوسان دهنده‌ها دستگاه‌های الکترونیکی هستند که شکل موجهایی را (Wave Form) مسلسل وار تولید می‌کنند.

هنگامی که این امواج از دستگاه افزاینده‌گر (Ampli Fier) عبور می‌کنند آنها را به صورت یك نوا با زیری و بمی خاصی می‌شنویم. یك نمونه مشخص از این دستگاه زنگ ساعت شماطه دار است که صبحها شما را از خواب بیدار می‌کند!

یك دستگاه ترکیبگر تعداد زیادی از این نوسان دهنده‌ها دارد که امواج مختلف را با زیرو بمهای خاص تولید می‌کند که ما آنها را می‌شنویم. بعضی از ترکیبگرهای جدید، این نوسان دهنده‌ها را تحت عناوین دیگری معرفی می‌کنند:

دستگاههای سری TG و SY از کمپانی یاماها که به نوسان دهنده‌ها عنصر AWM اطلاق می‌شود و ترکیبگرهای کمپانی کاوایی که به این نوسان‌دهنده‌ها Source می‌گویند. در بیست سال اخیر فعالیت اصلی نوسان دهنده‌ها تغییری نیافته و تنها چیزی که دستخوش تغییر شده نوع تعداد امواجی است که آنها تولید می‌کنند. ناگفته نماند که امروزه نوسان دهنده‌های دیجیتال قادر به تولید امواج بسیار پیچیده‌ای هستند.

### فیلترهای محل تغییر

هنگامی که شما یك نوع خاص «شکل موجی» را انتخاب کردید (سینوسی، مثلثی و...) رنگ صدای تولید شده ثابت می‌ماند و اگر راهی برای تغییر این «شکل موجی» وجود نداشته باشد صدا نیز ثابت می‌ماند. فیلترها را می‌توان دستگاههای پیچیدهٔ کنترل رنگ صدا نامید. فیلترها از دو بخش تشکیل می‌شوند:

۱ـ طنین پرداز یا بخش تغییر دهندهٔ طنین صدا (Envelope Generators - E.G)

۲ـ مراکز تعدیل دهنده (Modulation Sources) که بخشهایی از ترکیبگرند و تغییراتی در صدا می‌دهند.

فیلترها به صدا تحرك می‌دهند. به تعبیری دیگر رنگ صدا را نسبت به زمان پخش آن تغییر می‌دهند. فیلترهای ترکیبگر می‌توانند صدا را وادار کنند که از رنگهای روشن مانند صدای زیر سنتور به رنگهای تیره مانند صدای بم ویلنسل تغییر حالت دهد و این تغییر را نیز می‌تواند به صورت متناوب تکرار کند.

**ـ طنین پردازها (.Envelope Generators (E. G**

طنین پردازها تغییرات یاد شده در صدا را به صورت خودکار درمی‌آورند. هنگامی که نتی روی ترکیبگر نواخته می‌شود، یك و یا چندین طنین پرداز به کار می‌افتند و هرکدام مراحل تغییراتی را که نوا می‌بایست در زمان خاصی طی کند تعیین می‌کنند. این زمان خاص می‌تواند زمان کشش آن نت باشد. معمولاً یك طنین پرداز عهده‌دار رسایی صداست و دیگری فیلتر و یا بخشهای دیگر پرداختن صدا را کنترل می‌کند.

**افزاینده (Amplifier)**

افزاینده که در واقع طنین پرداز آن را کنترل می‌کند، تاثیر به سزایی در تولید صدا دارد. معمولاً تا هنگامی که نتی روی کلیدهای ترکیبگر نواخته نشده باشد صدایی شنیده نمی‌شود. هنگامی که کلیدی فشار داده می‌شود، صدا بلافاصله (اگر صدای انتخاب شدهٔ ضربی باشد مانند طبل) و یا به تدریج (اگر صدای انتخاب شده کشیده باشد مانند سازهای زهی) تولید می‌شود.

قسمت اول نوای تولید شده ضرب صدا و یا Attack نامیده می‌شود.

قسمت آخر صدا، هنگامی که نوار رو به خاموشی می‌رود، زوال و یا فرود صدا (decay) نامیده می‌شود.

تلفیقی از: الف ـ «شکل موجی» نوسان دهنده (ساده یا پیچیده، روشن و یا تاریك). ب ـ تنظیم فیلتر پ ـ طنین پردازهایی که فیلتر و افزاینده گر را کنترل می‌کند نوع و طبیعت نوای تولید شده در اکثر ترکیبگرها را مشخص می‌کند.

### انواع ترکیب و نوسان دهنده‌ها

عناصر اصلی ترکیب در ترکیبگرها مخصوصاً در قسمت نوسان دهندهٔ زنجیر ترکیبی یاد شده طی سالهای گذشته رشد بسیاری داشته‌اند. نوسان دهنده‌های ابتدایی در ترکیبگرهای اولیه از مدارهای الکترونیکی ساده‌ای به وجود آمدند که «شکلهای موجی» ساده‌ای تولید می‌کردند.

برنامه ریزی این ترکیبگرهای اولیه، کلاً بستگی به تغییراتی داشت که در قسمت افزاینده و فیلتر این دستگاهها به وجود می‌آمد و صداهای مختلف به وسیله همین تغییرات به وجود می‌آمدند. دانشمندان و مهندسین، روشهای مختلفی را برای تولید صدا به وجود آورده‌اند. این روشهای ترکیبی Synthesis (Methods) به تنهایی قادر به تولید نواهای ترکیبی هستند، ولی آنها عموماً به عنوان نوسان دهنده و یا مولد «شکل موجی» در زنجیر ترکیبی کاهشی (که ذکر شد) مورد استفاده قرار می‌گیرند. به همین خاطر شکلهای موجی ساده، سالها پیش جای خود را به اشکال موجی قوی و پیچیدهٔ امروزی داده‌اند. امروزه ترکیبگرها صداهایی با محتوای بیشتر تولید می‌کنند. زیرا اولین عنصر تولید صدا یعنی شکل موجی اولیه، خود پرمحتواتر است و می‌تواند به تنهایی صدایی قوی (از لحاظ فرکانسهای هارمونیك) باشد.

### پخش نمونه دیجیتالی (Sample Playback)

این نوع تولید شکل موجی پراستفاده‌ترین نوع تولید اشکال موجی در ترکیبگرهای امروزی است. اصول آن ساده است: یك صدا به صورت دیجیتالی ضبط می‌گردد و این نمونه دیجیتالی از صدا پخش می‌شود. بیشتر مواقع تمامی و یا قسمتی از این نمونه تکرار می‌شود که صدا به صورت یك نوای پیوسته به گوش برسد. به این عمل تکرار، حلقه کردن و یا Looping گفته می‌شود.

پخش نمونه دیجیتالی سر راست‌ترین روش تولید صداهای مختلف با پیچیدگیهای متعادل است، ولی محدودیتهای این روش آن است که این اشکال موجی نمونه برداری شده (یا ضبط شده دیجیتالی) به راحتی قابل تغییر نیستند. تغییراتی از قبیل تغییر پویایی و یا شکلی این اشکال موجی به سختی انجام می‌پذیرد. ترکیبگرهایی که از این روش برای تولید صدا استفاده می‌کنند معمولاً وابستگی بسیار زیادی به فیلترها و طنین پردازهای افزاینده گر Amplifier) (Envelopes دارند تا صدای تولید شده حالت زنده‌تری پیدا کند.

از این نوع ترکیبگرها برای کسانی که این مطلب را بدون اطلاعات دیگری در خصوص ترکیبگرها می‌خوانند، می‌توان دستگاههایی را نام برد که صداهای سازهای آکوستیك را تولید می‌کنند. حتماً شنیده‌اید که می‌گویند «دستگاهی است که صدای ویلن و یا انسان را شبیه خودش تولید می‌کند.»

### ترکیب برداری (Vector Synthesis)

این نوع ترکیب نوع دیگری از تلفیق کردن نوسان

□ در سالهای دهه ۱۸۶۰ «هرمان فن هلم هولتز» اولین قدم را در راه استفاده از علم الکترونیک برای تولید صوت برداشت. وی با ساخت تعدادی نوسان دهنده الکترومکانیکی اولین کسی بود که در تاریخ یکصدوسی سالهٔ ترکیبگرها نامش مطرح است.

□ فیلترها به صدا تحرک می‌دهند. به تعبیری دیگر رنگ صدا را نسبت به زمان پخش آن تغییر می‌دهند. فیلترهای ترکیبگر می‌توانند صدا را وادار کنند که از رنگهای روشنی مانند صدای زیر سنتور به رنگهای تیره مانند صدای بم ویولن سل تغییر حالت دهد و این تغییر را نیز می‌تواند به صورت متناوب تکرار کند.

دهنده‌های متعدد، به وسیله تغییر خروجی آنها و ترکیب اشکال موجی است. در این نوع ترکیب همانطور که ذکر شد تغییرات پویایی و یا دینامیک طنین صدا به وسیله نوسانات خروجی نوسان دهنده‌ها به وجود می‌آید. اولین ترکیبگر از این نوع در اوایل دههٔ ۱۹۸۰ میلادی ازطرف کمپانی Sequential) Circuits) به نام (Prophet V) به بازار عرضه شد که مشکلات خاص خودش را داشت. ولی امروزه ترکیبگرهایی از قبیل Korg Wave Station, Yamaha TG 33, Yamaha SY22 از ترکیب برداری برای تولید صدا استفاده می‌کنند.

ترکیب گروه موجی Wave - Tablesynthesis

اصول تولید شکل موجی در این نوع ترکیب همانند پخش نمونه دیجیتالی است؛ با این تفاوت که شکل موجی مورد نظر قابل تغییر و پرداخت است. در این نوع ترکیب شکل موجی انتخاب شده از جداول و یا گروههای خاصی که متشکل از نمونه‌های دیجیتالی کوتاه است عبور می‌کند و ترکیب «شکل موج» هر بار همانند نمونهٔ کوتاه در آن گروه شکل می‌گیرد و همگون آن شکل موجی می‌شود و سپس به نمونه بعدی که در آن جدول وجود دارد تغییر شکل می‌دهد. تعداد جداولی که این «شکل موج» از آن عبور می‌کند و زمانی که این عمل صورت می‌گیرد (این زمانها می‌تواند بسیار کوتاه باشد و از چند دهم ثانیه تجاوز نکند و همچنان مسلسل‌وار تکرار شود) عواملی از قبیل فیلتر، طنین پرداز و نوایی را که در آخر از دستگاه خارج می‌شود کنترل می‌کند. بنابر این می‌توان گفت تمامی ترکیبهای دیجیتالی ترکیبهای گروه موجی هستند زیرا تمامی آنها با ارقام و در مدت زمان خاصی انجام می‌گیرند. ولی طی دههٔ اخیر عنوان ترکیبگر موجی فقط به نوع ترکیبی که اشاره شد اطلاق می‌شود.

ترکیب معادلات خطی Linear Arithmatic Synthesis(LIA)

این نام، عنوان تجارتی کمپانی رولند (Roland) برای نوع خاص تولید صوت است که ترکیبی از بخش نمونه دیجیتالی و گروه موجی. در این ترکیب، نمونهٔ استفاده شده در شروع نت (یعنی ضرب صدا که قبلا توضیح داده شد) به دو «شکل موج» ساده‌تر تقسیم می‌شود. هر کدام از این «شکل موج»ها از زنجیر ترکیبی خاص خود که شامل فیلتر و طنین پرداز است عبور می‌کند.

در سازهای آکوستیک معمولاً ضرب صدا پیچیده‌ترین هارمونیک را داراست و ترکیب معادلات خطی راه آسانی برای بوجود آوردن این پیچیدگیها به حساب می‌آید.

ترکیب افزایشی Additive Synthesis

این نوع ترکیب از همان نخستین روز پیدایش ترکیبگرها و از هلمهولتز و نوسان دهنده‌های الکترو مکانیکی وی سرچشمه گرفته است. تمامی اصواتی که ما می‌شنویم از ساده‌ترین تا پیچیده‌ترین آنها را می‌توان به ساده‌ترین «شکل موج» یعنی سینوسی با زیر و بمها و بلندیهای مختلفی تقسیم کرد. در ترکیب افزایشی مقادیر زیادی از موجهای سینوسی با هم ترکیب می‌شوند تا صوت مورد نظر (هر چند پیچیده) تولید شود. موجهای سینوسی ساده‌ترین عناصر صدا هستند. تغییرات دینامیک صدای مورد نظر را نیز می‌توان با تغییرات سطوح این امواج (حتی تا چند ده موج مختلف در یك زمان) بوجود آورد. با اینکه اکثر سازهای الکترونیکی امروزی سازهای چند گونه Mybeid هستند و روشهای متعددی از روشهای مذکور را برای تولید صدا به صورت ترکیبی استفاده می‌کنند هنوز اصول ثابت مانده است و یك نوسان دهنده شکل موجی را به فیلتر و افزاینده گر (آمپلی فایر) می‌دهد و نوای پایانی از خروجی دستگاه خارج می‌شود.

با این همه دو روش دیگر ترکیبی وجود دارد که صداهای کاملی را با نتیجه بسیار خوبی تولید می‌کنند:

الف) ترکیب Frequency Modulation Synthesis

این نوع تولید صداها اولین بار به وسیلهٔ ترکیبگر Yamaha DX7 در اوایل دهه ۱۹۸۰ میلادی به شهرت جهانی رسید که از نوسان دهنده، فیلتر و افزاینده‌گر استفاده نمی‌کند. به جای آنها این نوع ترکیب از ساخته‌هایی به نام اپراتور استفاده می‌کند. (Operator) هر اپراتور دارای یك مولد موجی شکل (معمولاً موج سینوسی) دیجیتال و یك طنین پرداز ثابت است. خروجی هر اپراتور به نوعی تنظیم شده که خود باعث تغییر پرده، تنظیم و نوسان و فرکانس اپراتور دیگر می‌شود. نوسان و تغییر پردهٔ یك موج سینوسی به وسیله موج دیگر خود باعث بوجود آمدن نوای پیچیده‌تری می‌شود که به فرکانس و ارتفاع موجهای مولد آن مربوط است. طنین پردازهای هر اپراتور مقدار تغییر و نوسان اپراتور دوم را که به اصطلاح «حمل کننده» Carrier نامیده می‌شود عهده دارند که این خود باعث به وجود آمدن تغییرات بُعد طنین Dynamic Changes intimbre صدا می‌شود.

هنگامی که این عمل به طور زنجیروار و یا اشکال مرتبط (مانند مدارهای الکترونیکی) به وسیله اپراتورهای بیشتری انجام می‌گیرد و این ارتباطات پیچیده‌تر می‌شود صداهای به وجود آمدهٔ نهایی نواهای بسیار جالبی می‌شوند. ترکیبگرهای کمپانی Yamaha (سری DX و TX) همگی از این نوع ترکیب به وسیله ۴ و یا ۶ اپراتور استفاده می‌کنند.

ب) باز ترکیبی و یا ترکیب افزایشی دیجیتالی Resynthesis Digital Additive Synthesis

در این نوع ترکیب صداهای طبیعی و آکوستیك تجزیه و تحلیل شده و به ساده‌ترین امواج سینوسی خود تقسیم می‌شوند. بعد همین اصوات دوباره به وسیله ترکیب دیجیتالی مجموعه امواج سینوسی که در طول زمان تغییرات خاصی ایجاد می‌کنند به وجود می‌آیند.

«باز ترکیبی» یکی از بهترین راههای به وجود آوردن اصوات پیچیدهٔ طبیعی است. در این نوع ترکیب صدای تولید شده را می‌توان به طرق مختلف و ابداعی تغییر داد و این کاری است که در نوع پخش نمونه دیجیتالی امکان پذیر نیست، زیرا در بازترکیبی هر کدام از امواج سینوسی را که در صدا وجود دارد می‌توان تغییر داد. این نوع ترکیب فقط در تعداد بسیار معدود و گران قیمتی از ترکیبگرها وجود دارد و اکثر آنها نیز (مانند Lyre Fdsofr) داخل کامپیوتر ساخته شده‌اند، زیرا اینگونه ترکیب احتیاج به محاسبات پیچیده و طولانی دارد.

بازترکیبی یکی از امیدوار کننده‌ترین انواع ترکیب است، به احتمال زیاد در ده سال آینده شاهد ورود ترکیبگرهای بسیاری که از این نوع ترکیب استفاده می‌کنند، خواهیم بود.

در آخر این بخش از مقاله، یك سؤال باقی می‌ماند و آن اینکه: کدامیك از این ترکیبها بهتر است؟ جواب چنین است: هیچکدام! هر نوع ترکیبی که در این مقاله عنوان شد دارای خواص خود است و اگر روزی ورود وسایل الکترونیکی حرفه‌ای از قبیل ترکیبگرها به ایران آزاد شد خود می‌توانید از روی صدا، نوع موسیقی مورد علاقه و هدفی که از خرید این ترکیبگرها دارید، ساز مورد نظرتان را خریداری کنید.



